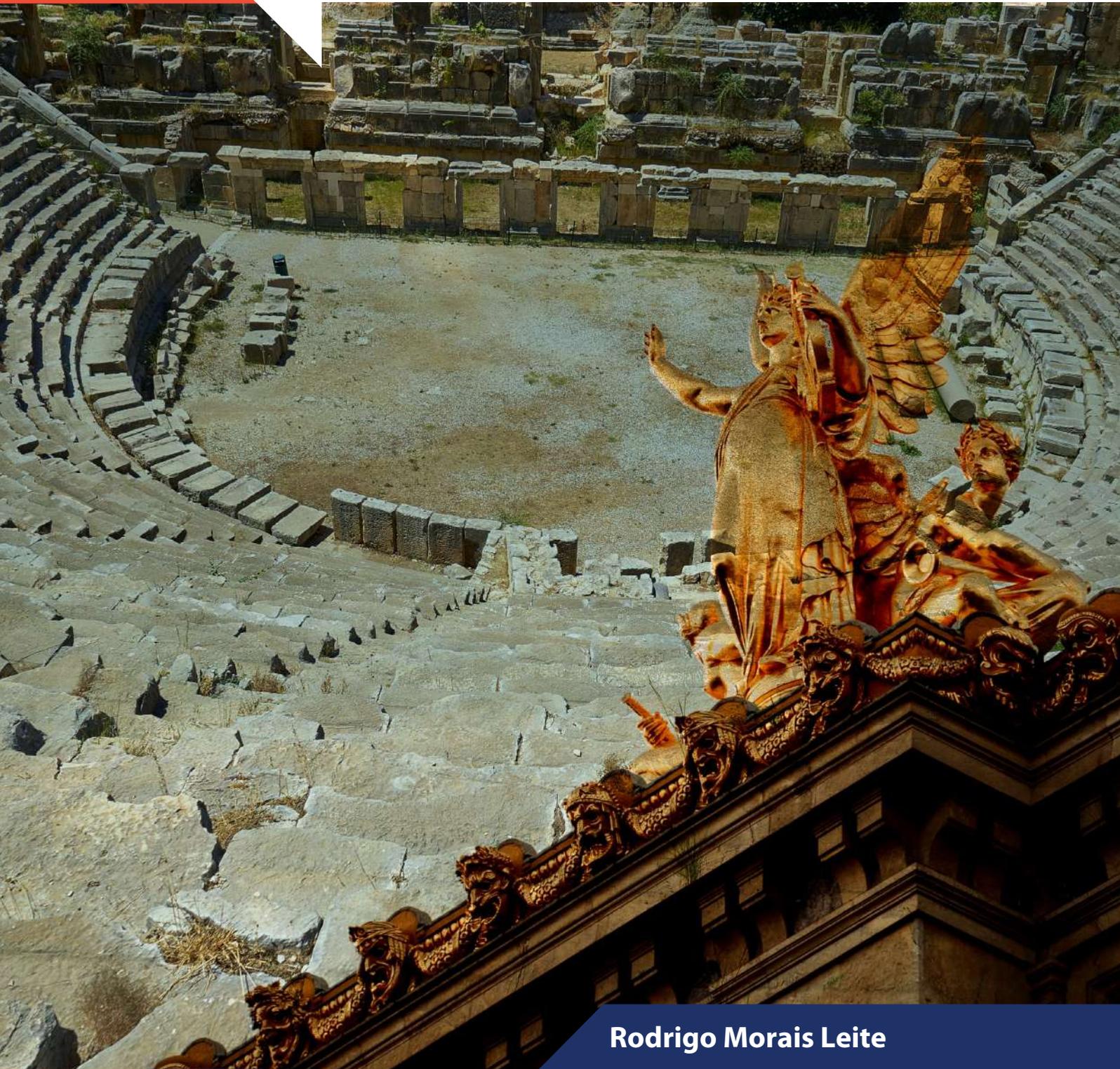




Licenciatura em Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Rodrigo Morais Leite

História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês

HISTÓRIA DO TEATRO OCIDENTAL: DA GRÉCIA ANTIGA AO NEOCLASSICISMO FRANCÊS

Volume 1

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
LICENCIATURA EM TEATRO

Rodrigo Morais Leite

HISTÓRIA DO TEATRO OCIDENTAL:
DA GRÉCIA ANTIGA AO NEOCLASSICISMO FRANCÊS

Volume 1

Salvador
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho
Escola de Teatro
Diretor: Luiz Cláudio Cajaíba

Superintendência de Educação a
Distância -SEAD

Superintendente
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB
Andréa Leitão

Licenciatura em Teatro

Coordenador: Prof. Mateus Schimith

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico
Haenz Gutierrez Quintana
Foto de capa:

Equipe de Revisão:
Edivalda Araujo;
Julio Neves Pereira;
Márcio Matos;
Simone Bueno Borges.

Equipe Design
Supervisão: Alessandro Faria

Editoração / Ilustração:
Amanda dos Santos Braga, Amanda
Soares Fahel Reis, Bruno Deminco Ribeiro,
Davi Cohen Ramos Costa, Ingrid Morais

Barretto, Leandro de Oliveira Souza Costa,
Luana Lopes de Assis Marques de Andrade,
Michele Duran, Rafael Moreno.

Design de Interfaces:
Raissa Bomtempo

Equipe Audiovisual
Direção: Haenz Gutierrez Quintana

Produção:
Daiane Nascimento dos Santos;
Victor Gonçalves

Câmera, teleprompter e edição:
Gleyson Público; Valdinei Matos

Edição:
Adriane Santos da Silva, Alan Leonel
Valente Moraes, Lara Menezes Chaves,
Maria Giulia Santos Brandão Lima,
Sabrina de Oliveira Martins

Videografismos e Animação:
Alana Araújo; Camila Correia; Gean
Almeida; Mateus Santana;

Edição de Áudio/trilha sonora:
Filipe Pires Aragão, Mateus Aragão,
Pedro Henrique Queiroz Barreto, Rebecca
Gallinari.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

L533 LEITE, Rodrigo Morais.
História do teatro ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês /
Rodrigo Morais Leite. – Volume 1. – Salvador: UFBA, Escola de Teatro;
Superintendência de Educação a Distância, 2020.
91 p. : il.
Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em
Teatro na modalidade EaD da UFBA.
ISBN: 978-65-5631-029-9
1. Teatro – História. 2. Teatro grego. 3. Teatro medieval. 4. Teatro francês.
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Universidade Federal
da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. III. Título.

CDU: 792

SUMÁRIO

SOBRE O AUTOR	8
APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - O TEATRO GREGO	11
1.1 Primórdios	11
1.2 O Desenvolvimento da Tragédia	13
1.3 O Desenvolvimento da Comédia	16
1.4 A Cena Grega	19
1.5 O Mimo	21
CAPÍTULO 2 - O TEATRO ROMANO	22
2.1 Primórdios	22
2.2 A Introdução da Tragédia e da Comédia	24
2.3 Plauto	27
2.4 Terêncio	28
2.5 Sêneca	29
2.6 A Cena Romana	31
CAPÍTULO 3 - O TEATRO MEDIEVAL	34
3.1 O “Fim” do Teatro	34
3.2 O <i>Tropo</i>	35
3.3 Teatro Medieval Italiano	38
3.4 Teatro Medieval Espanhol	38
3.5 Teatro Medieval Português	38
3.6 Teatro Medieval Francês	39
3.7 Teatro Medieval Inglês	41
3.8 As Moralidades	42
3.9 Teatro Medieval Alemão	42
3.10 Rosvita de Gandersheim	43
3.11 Teatro Medieval Profano	44

CAPÍTULO 4 - O TEATRO DA RENASCENÇA	47
4.1 Primórdios	47
4.2 Influência dos Teatros Grego e Latino.	48
4.3 A <i>Poética</i> de Aristóteles.	49
4.4 <i>De Architectura</i> (Vitruvius)	50
4.5 Inovações Cenográficas.	51
4.6 O Drama Pastoril	52
4.7 O Surgimento da Ópera	52
CAPÍTULO 5 - A <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>	54
5.1 Informações Preliminares.	54
5.2 Principais Características	55
5.3 As Máscaras	58
5.4 Os Tipos	59
5.5 A Mulher na Cena	61
CAPÍTULO 6 - O “SÉCULO DE OURO” ESPANHOL	62
6.1 Primórdios	62
6.2 Traços Gerais	63
6.3 O Teatro do Século de Ouro.	63
6.4 Os <i>Corrales</i>	66
CAPÍTULO 7 - O TEATRO ELISABETANO	69
7.1 Primórdios	69
7.2 Os <i>University Wits</i>	70
7.3 William Shakespeare (1564-1616).	71
7.4 O Teatro Elisabetano Pós-Shakespeare.	73
7.5 A Revolução Republicana e a Restauração Monárquica.	74
7.6 A Cena Elisabetana	75

CAPÍTULO 8 - O NEOCLASSICISMO FRANCÊS	78
8.1 Primórdios	78
8.2 Pierre Corneille e a “Querela do <i>Cid</i> ”	80
8.3 Jean Racine e o Triunfo da Tragédia Acadêmica	80
8.4 Molière e a Comédia “Refinada”	82
8.5 A Cena Neoclássica	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.	88

SOBRE O AUTOR

Rodrigo Morais Leite

Professor-Autor

Rodrigo Morais Leite é jornalista, historiador, crítico teatral e professor de história do teatro e da dramaturgia junto à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA). É doutor e pós-doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica teatral e história do teatro brasileiro. Lecionou teoria teatral na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) e na Escola Viva de Artes Cênicas de Guarulhos.

Atuando como curador, crítico ou mediador, participou de diversos festivais e mostras de teatro. É autor do livreto intitulado *No Camarim com Lélia Abramo* (2019), sobre o processo de criação de um espetáculo dedicado à memória da falecida atriz ítalo-brasileira.

APRESENTAÇÃO

Toda arte possui a sua própria história, e com o teatro não poderia ser diferente. Tomando-se como baliza o teatro grego, normalmente apontado como a matriz do teatro ocidental – ainda que se trate de uma interpretação discutível – estamos falando de uma arte que já possuiria, aproximadamente, 2.500 anos de existência. Historiar um período tão prolongado de tempo, que se desdobra, ainda por cima, por inúmeros espaços geográficos, não é tarefa das mais fáceis.

Em relação ao teatro, arte efêmera por excelência, assim como a dança, rastrear o seu desenvolvimento traz à tona inúmeras dificuldades, a principal delas relacionada ao aspecto documental, pois como registrar uma manifestação artística destinada a se “evaporar” no exato instante em que ela acontece? Não cabe aqui responder a essa questão, tarefa que demandaria, com certeza, páginas e páginas.

Importa destacar o fato de que, exatamente por se tratar de uma arte efêmera, estudar a história do teatro é algo que se revela essencial, na medida em que, ao contrário do cinema, da literatura ou das artes plásticas, o acesso às produções do passado só acontece mediante relatos de terceiros ou, no máximo, pela via incompleta da leitura das peças. Se o acesso a determinados livros, filmes ou esculturas nos permite admirar obras produzidas em outras épocas e locais, o mesmo não acontece com o teatro, ao menos não em sua plena manifestação cênica.

Com efeito, para que um/a teatrólogo/a compreenda a trajetória de seu objeto de estudo, apreendendo o que já foi feito de mais relevante dentro desse universo, não há outro caminho senão embrenhar-se pela historiografia do teatro. Só assim ele/a poderá absorver aquilo que lhe aprouver e, a partir daí, forjar uma voz artística própria, com a devida consciência do lugar que lhe cabe ocupar dentro de uma certa linearidade temporal.

Devido à extensão da matéria, foi inevitável dividir o e-book de História do Teatro em dois volumes, com o primeiro contemplando o período que vai da Grécia antiga ao neoclassicismo francês, e o segundo indo do nascimento do drama burguês (século XVIII) à contemporaneidade. Mesmo se tratando de uma interpretação parcial, pois claramente eurocentrada, é possível crer que a leitura desse material permitirá aos ingressantes no curso de Licenciatura em Teatro uma razoável visão geral da história teatral do Ocidente. Sem deixar de ser uma mera introdução à matéria, nada impede que, com base nas informações aqui arroladas, o/a estudante possa adiante aprofundar-se mais no tema, na confiança de que ao menos lhe foram oferecidas as principais linhas mestras.

No mais, bom estudo.

Rodrigo Moraes Leite.

CAPÍTULO 1 - O TEATRO GREGO

1.1 Primórdios

Em minhas aulas sobre a história do teatro ocidental, uma pergunta sempre vem à tona: o teatro nasceu realmente na Grécia Antiga? De pronto eu respondo: depende do ponto de vista. Se você entende que o teatro é uma arte que abarca qualquer tipo de manifestação cênica – seja ela prefigurada ou não por um texto, isto é, por uma peça teatral – então, com certeza, ele não nasceu lá. Isso porque, conforme muitas pesquisas demonstram, civilizações mais antigas do que a grega do período clássico desenvolveram um teatro próprio, ainda que este prescindisse, em sua realização, de uma peça previamente escrita.

Agora, se você compreende que o fenômeno teatral, para se corporificar cenicamente, não pode dispensar o elemento literário consubstanciado no texto, a chamada **dramaturgia**, é possível afirmar, a partir dessa ótica, que o teatro nasceu, sim, na Grécia, visto que, até onde se saiba, foi lá que surgiu semelhante forma teatral, calcada no modelo do **drama** e que prevalecerá no Ocidente, como um ideal, até o advento do modernismo, na passagem do século XIX para o XX.

No caso específico do teatro grego, seu aparecimento se deve, conforme relatam quase todos os compêndios de história teatral, às cerimônias religiosas realizadas em louvor de Dionísio, deus simbolicamente ligado à cultura da uva, à produção do vinho e ao delírio místico (desrazão). A principal fonte a quem os historiadores costumam recorrer é o filósofo grego Aristóteles, que em sua obra *Poética* ou *Arte Poética* afirma que tanto a tragédia como a comédia, os dois principais gêneros do teatro hegemônico grego, se originaram a partir de cantos e louvores feitos em homenagem a Dionísio, deus também conhecido pelos nomes de Évio, Íaco, Báquio, Brômio ou Baco, na tradição romana.

De um deles, caracteristicamente grave, pomposo e solene, o ditirambo, teria se originado a tragédia; ao passo que do outro, os chamados cantos fálicos, de cunho satírico e burlesco, a comédia. No caso da tragédia, que supostamente apareceu primeiro, em meados do século VI a.C., seu surgimento se liga a uma espécie de corruptela ocorrida na forma ditirâmbica original, na qual um coro tinha a função de entoar os hinos em louvor a Dionísio. A partir de um determinado momento, não se sabe exatamente como e por quê, alguém começou a se sobressair do grupo, estabelecendo com ele um arremedo de diálogo, em que o coro entoava uma estrofe enquanto esse membro destacado entoava uma antístrofe. Com o tempo, indo além da recitação, tal sujeito começou a improvisar e, mais do que isso, a imitar uma ação, isto é, a interpretar uma personagem. Téspis, figura envolta em lendas, nascido no ano de 560 a.C., costuma ser apontado como primeiro ator grego, pois representava todos os papéis requeridos pelas perguntas do coro.

Nascia, assim, o teatro grego, ao menos em sua vertente literária, pois é necessário destacar que na Grécia havia uma outra vertente, de raiz popular, não necessariamente ligada aos cantos dionisiacos. É o mimo, a respeito do qual falaremos adiante.



Sabendo um pouco mais

Não se sabe ao certo quando foi que Aristóteles produziu a *Poética*, mas supõe-se que tenha sido entre 355 e 323 a.C., de acordo com Marie-Claude Hubert (2013). De qualquer forma, importa observar que Aristóteles não foi contemporâneo dos grandes tragediógrafos e comediógrafos do período clássico, pois viveu mais ou menos uns cem anos depois deles. Ao escrever a *Poética*, o filósofo tinha em mente realizar uma análise das grandes tragédias do passado, destacando, por conseguinte, suas qualidades primordiais. A partir dessa análise, ele procurou indagar qual seria a essência da tragédia, de modo a defender sua relevância do ponto de vista epistemológico (isto é, enquanto detentora de um conhecimento válido).



Glossário

Dramaturgia: em seu sentido mais comum, dramaturgia é a arte de escrever para o palco, ou seja, de produzir peças que, uma vez encenadas, se tornam teatro propriamente dito.

Drama: o conceito de drama é extremamente complexo, não cabendo aqui destrinchá-lo. Em sua acepção mais genérica, drama seria qualquer peça de teatro, cuja função é servir como um elemento de “sobrecodificação”, aquele a partir do qual todos os sentidos e significados devem emanar.

1.2 O Desenvolvimento da Tragédia

No início, o culto a Dionísio acontecia fora dos limites da **cidade-estado** de Atenas. Contudo, provavelmente em virtude da dimensão que ele foi adquirindo ao longo do tempo, por volta de 534 a.C., um governante chamado Psístrato resolveu “cooptá-lo”. E o que isso significa? Significa que ele resolveu trazer esse culto estrangeiro para dentro da cidade, institucionalizando-o, por assim dizer. Ou, mais precisamente, estatizando-o, na medida em que, desde então, tais cerimônias seriam promovidas e patrocinadas pelo Estado ateniense, por motivos de ordem social, política e estética.

É quando surgem os famosos festivais dedicados a Dionísio, nos quais eram encenadas tragédias, comédias e **dramas satíricos** em sua homenagem. Dos quatro festivais anuais criados para louvá-lo, dois se sobressaíam devido ao fato de preverem, em sua programação, concursos **dramatúrgicos**: a Leneia (Pequena Dionisiaca), realizada entre janeiro e fevereiro; e a Dionisiaca Urbana ou Grande Dionisiaca, realizada entre março e abril. Nesta, mais antiga e tradicional, prevaleciam as tragédias e os dramas satíricos, enquanto naquela a precedência era conferida às comédias.

Uma vez estabelecidos tais festivais e concursos, alguém, provavelmente, haverá de perguntar: foi nesse instante que surgiram os grandes tragediógrafos do teatro grego, Ésquilo, Sófocles e Eurípides? Sim, foi aí que eles surgiram. Contudo, é importante frisar que esses três autores não foram os únicos a escreverem tragédias naquela época, e nem foram os primeiros a fazê-lo. Antes de eles aparecerem, outros tragediógrafos mais antigos, como Frínico, Quérilo e Pratinas, já haviam contribuído para a conformação

do gênero. Suas tragédias, infelizmente, se perderam no decorrer do tempo, donde se explica o fato de não serem conhecidas.

Dos tragediógrafos cujas obras chegaram até nós, Ésquilo (525? – 456 a.C.) era o mais velho, seguido de Sófocles e de Eurípides. Apesar da diferença de idade, todos os três viveram e produziram, basicamente, no período em que prevaleceu a democracia em Atenas, entre 510 e 404 a.C. Ésquilo, normalmente apontado como o “pai da tragédia”, escreveu 90 peças, das quais apenas sete chegaram na íntegra aos nossos dias, como *Os Persas* (472 a.C.) e *Prometeu Acorrentado* (458 a.C.). Ganhou 13 vezes os concursos que disputou. De acordo com Aristóteles, a Ésquilo coube a responsabilidade de introduzir a figura do segundo ator na tragédia.

Sófocles (496-406 a.C.), o próximo em ordem cronológica, teria escrito cerca de 123 peças, das quais, novamente, apenas sete sobreviveram. As mais famosas seriam *Édipo Rei* (427 a.C.), *Antígona* (442 a.C.) e *Electra* (data incerta). Ele foi o maior ganhador dos concursos dramaturgicos, obtendo 24 vitórias em sua carreira. Ainda seguindo os passos de Aristóteles, foi Sófocles quem adicionou um terceiro ator em cena.

Já Eurípides (485-406 a.C.), o caçula da tríade, a depender da fonte, teria escrito de 74 a 92 peças, das quais 19 sobreviveram, ainda que uma seja de autoria duvidosa (*Reso*). Conquistou apenas cinco vezes o primeiro lugar nos concursos que disputou, sendo a última vitória, adquirida em 405 a.C. com *As Bacantes*, póstuma.

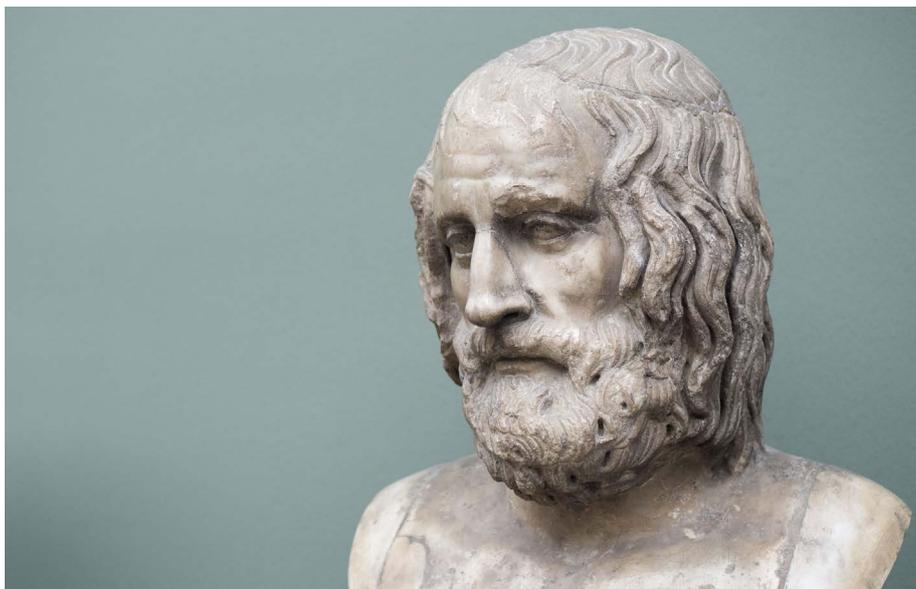


Figura 01: Busto de Eurípides

Fonte: Pixabay

Nas Leneias, em que preponderava a comédia, dois autores concorriam com duas obras cada um. Na Grande Dionisiaca, três autores apresentavam uma tetralogia (três tragédias e um drama satírico). Embora a tragédia grega jamais tenha se despreendido dos ritos báquicos, com os quais mantinha uma relação atávica, aos poucos os temas ligados a Dionísio foram sendo abandonados em prol de enredos retirados dos grandes poemas épicos de Hesíodo (*Teogonia*) e Homero (*Iliada* e *Odisseia*). Das tragédias remanescentes, somente *As Bacantes*, de Eurípides, retomou a mitologia da divindade matriz.

Após perder para Esparta, sua grande rival, um conflito conhecido como a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C), Atenas, empobrecida e governada por autocratas, não podia mais arcar com os custos dos festivais, e eles foram, assim, perdendo a regularidade. Com a morte de Eurípides, ocorrida em 406 a.C., outros poetas trágicos o sucederam, como Agatão, Astidamas, Aristarco e dois filhos de Sófocles (Iófon e Ariston). Todavia, seu desaparecimento, aliado ao fim da democracia ateniense, representa, de certa forma, o fim do filão trágico grego. Para alguns estudiosos, esse filão ressurgiria em outras ocasiões da história ocidental, de que dariam prova as obras de Sêneca, William Shakespeare, Jean Racine ou, mais recentemente, Eugene O’Neill e Nelson Rodrigues, todos eles autores de peças designadas como tragédias. Para outros estudiosos, como os franceses Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2008), o veio trágico jamais ressuscitaria em nenhum outro tempo e lugar, na medida em que ele só encontra sentido dentro de seu contexto histórico politeísta, pagão e “provinciano”, fruto de uma sociedade fechada como era a Atenas do século V a.C.



Glossário

Cidade-estado: unidade política típica da Grécia Antiga em seu período clássico (500-338 a.C.). Cada cidade grega, incluindo suas adjacências, constituía um Estado soberano e autônomo.

Drama Satírico: gênero híbrido que misturava aspectos trágicos e cômicos. De acordo com Luiz Paulo Vasconcelos (2009, p. 100), “nos dramas satíricos, um personagem central, geralmente um dos heróis trágicos visto na trilogia precedente, era caricaturado numa situação ridícula qualquer”.

Dramatúrgico: relacionado a dramaturgia, ou, em outras palavras, à produção de peças teatrais.

1.3 O Desenvolvimento da Comédia

A palavra comédia deriva de *komos*, que, segundo a historiadora Margot Berthold (2010), seriam “orgias noturnas nas quais os cavaleiros da **sociedade ática** se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dionísio, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor” (p. 120). Para Hermilo Borba Filho (1968), teatrólogo brasileiro, o komos “era uma folia com dançarinos, cantadores e mascarados que, em procissão, conduzia o emblema fálico, símbolo da fecundidade e dos prazeres sexuais” (p. 28).

Uma outra fonte afirma que a palavra deriva de *komoidía*, formada por *komoi* (rural, do campo) + *odés* = canto rural. Por meio dessas rápidas definições, fica claro que a origem da comédia grega possui um caráter rústico, pois ligado ao campo, e licencioso, pois ligado ao órgão sexual masculino. Uma diferença primordial que a separa da tragédia, além de uma possuir um tom grave, sério, enquanto a outra é cômica e jocosa, tem a ver com a configuração das personagens. A tragédia, gênero elitizado, lida basicamente com seres “de exceção”, maiores, portanto, do que o “homem comum”, como deuses e **heróis**. Já a comédia, mais popular, procura imitar o homem ou em sua própria medida ou, o que é mais comum, de maneira inferior a esta, ressaltando seus traços mais baixos e ridículos. A primeira oferece uma visão idealizada da vida, ao passo que a segunda propõe uma reprodução mais realista, na qual os enredos são inventados pelos próprios autores e não retirados de mitologias ancestrais.

Talvez em virtude de suas raízes populares, a comédia só passou a ser reconhecida nos concursos dramaturgicos a partir de 486 a.C. Alguns dos primeiros comediógrafos atenienses foram Quiônides, Cratino, Crates e Eupólide, cujas obras se perderam. Desse período inicial, destaca-se o nome de Aristófanes (não confundir com Aristóteles), um **aristocrata** conservador que se posicionava em sua obra como um apaixonado opositor do sistema de governo predominante em sua cidade. Das 44 comédias que escreveu, onze chegaram até nós. É interessante notar que a **comediografia** de Aristófanes, uma grande sátira à vida pública ateniense, na qual ele não se acanhava em ridicularizar figuras eminentes da época, como seu “colega” Eurípides, o filósofo Sócrates e o general Cléon, alguns dos principais alvos de sua verve, só poderia prosperar em um ambiente minimamente democrático.

De acordo com muitos/as historiadores/as do teatro, a obra de Aristófanes se insere numa fase por eles/as designada de Comédia Antiga, cujo traço característico é exatamente essa tendência para a sátira das personalidades e das instituições atenienses. Ela se estenderia do início do século V a 375 a.C., ano da morte do comediógrafo. De 375 a.C. até a ascensão de Alexandre, o Grande, em 336 a.C., prevaleceu um tipo comediográfico diferente, baseado não na troça de figuras e questões de ordem pública, mas de deuses e mitos antigos. É a Comédia Média. E o que explicaria, alguém haverá de perguntar, essa

nova tendência, não mais mirada na vida cotidiana, mas, sim, nas alturas celestiais do **Monte Olimpo**? Basicamente, o fim do regime democrático, pois, com a sua decadência, proceder a um exame satírico da sociedade ateniense tornou-se algo complicado – por motivos, claro, de censura política. Dessa fase, nenhuma obra sobreviveu, embora se saibam os nomes de alguns autores (como Antífanos, por exemplo).

Após Alexandre Magno assumir o poder, tornando-se o senhor absoluto de toda a Península Balcânica, ou seja, de todas as (antigas) cidades-estados gregas, incluindo aí Atenas, a comédia sofreria mais uma alteração considerável em seus rumos. Em lugar da sátira, cuja comicidade não pode prescindir de um repertório compartilhado por todos/as – seja ele de *personas* públicas, seja de mitos e heróis – surge uma comédia mais voltada aos aspectos privados da existência, com personagens extraídas da vida cotidiana e com enredos ambientados em torno do núcleo familiar. Essa nova fase é denominada de Comédia Nova, e se estende de 336 a.C. até o período da república romana, com o aparecimento de autores como Plauto e Terêncio, que serão abordados em outro momento.

Alguns dos principais autores da Comédia Nova grega foram Menandro, Filêmon e Dífilo. Até 1958, apenas fragmentos esparsos de suas obras, quase sempre inseridos em textos alheios, eram conhecidos, nada mais do que isso. Naquele ano, contudo, um acontecimento extraordinário mudou essa história, quando se descobriu, conservada num papiro do século III d.C., uma comédia completa de Menandro chamada *O Misanthropo*. Até hoje ela é a única obra desse período conhecida na íntegra, no que concerne, pelo menos, aos comediógrafos gregos.



Figura 02: Busto de Menandro

Fonte: Carole Raddato no [Flickr](#)

De maneira muito resumida, é possível afirmar que essa comediografia criada na Antiguidade Clássica atravessou o tempo e se transmudou em gêneros, por assim dizer, modernos. O espírito aristofanesco, tão característico da Comédia Antiga, pode ser visto em uma forma modernamente conhecida como teatro de revista, cujo objetivo, expresso no próprio nome, é passar em revista os acontecimentos de repercussão pública. No Brasil, quem se destacou como um de nossos maiores **revistógrafos** foi o maranhense Artur de Azevedo.

Já o viés da sátira aos deuses e heróis, presente na Comédia Média, foi revivido por autores como o luso-brasileiro Antônio José da Silva, o Judeu, e o brasileiro Guilherme de Figueiredo, em comédias como *Anfitrião* (1736) e *Um Deus Dormiu Lá em Casa* (1957). Por fim, o filão inaugurado na época da Comédia Nova, focado em **personagens-tipo** e em intrigas domésticas, é, basicamente, a matriz da **comédia de costumes**, gênero que tem em Martins Pena, comediógrafo fluminense do século XIX, o seu grande mestre no panorama do teatro brasileiro.



Glossário

Sociedade ática: Ática é a região da Grécia onde se localiza Atenas.

Herói: O herói na tragédia grega nada tem a ver com o sentido adquirido modernamente pela palavra, de super-herói. O herói trágico é, antes de tudo, um ser ligado às origens do povo grego, à sua ancestralidade.

Aristocrata: indivíduo pertencente à aristocracia, classe privilegiada detentora do poder político.

Comediografia: Conjunto de comédias.

Monte Olimpo: A mais alta montanha da Grécia. Segundo a mitologia grega, o Monte Olimpo seria o local de morada dos deuses.

Revistógrafo: Escritor especializado em escrever para o teatro de revista.

Personagem-tipo: Personagem que representa um determinado arquétipo, cujos traços comportamentais podem ser facilmente identificados pelos/as espectadores/as (o velho libidinoso, o burguês sovina, a jovem fogosa etc).

Comédia de costumes: Tipo de comédia que procura ridicularizar os modos e os costumes de uma determinada organização social.

1.4 A Cena Grega

Tanto a tragédia como a comédia eram encenadas por atores mascarados. Mesmo as personagens femininas eram interpretadas por homens, pois somente estes tinham autorização para atuar. Além das máscaras, que cobriam todo o rosto, os atores trágicos paramentavam-se com uma vestimenta de mangas largas e cores variadas chamada *quíton*. Para realçar suas presenças cênicas, conferindo-lhes maior estatura, calçavam coturnos com solas altas. A partir de Sófocles, conforme se viu, três atores se revezavam em cena: o primeiro, conhecido como protagonista; o segundo, o antagonista; e o terceiro, o tritagonista.

Apesar de até hoje existirem alguns teatros gregos conservados, em maior ou menor estado de ruína, no tempo dos grandes poetas trágicos e de Aristófanes, eles ainda não haviam sido construídos. Mesmo os mais antigos, como o Teatro de Dionísio, em Atenas, instalado no local onde aconteciam as celebrações a esse deus, foram forjados no mínimo um século após o auge dos festivais dionisiacos. Nessa época, as encenações aconteciam em tabladros e arquibancadas provisórios de madeira, respeitando mais ou menos a mesma configuração espacial que depois adquiriria um caráter fixo ao se trocar a madeira pela alvenaria.



Figura 03: Teatro de Dionísio, em Atenas

Fonte: Foto por Jorge Láscar

A representação das tragédias e comédias acontecia em uma estrutura chamada em grego de *skene* (de onde deriva a palavra cena). Os atores se postavam na parte dianteira dessa estrutura, que seria o palco propriamente dito, nomeado de *proskenion*, enquanto

a plateia se acomodava em uma arquibancada semicircular, o *teatron* (origem da palavra teatro), normalmente construída na encosta de um morro. Entre o *teatron* e a *skene*, separando os dois conjuntos, um corredor (*parodoi*) por onde os coreutas, isto é, os integrantes do **coro**, deveriam entrar e sair. Durante a representação, o coro se postava em um espaço circular a ele destinado, a orquestra, em cujo centro ficava a thumelê, suporte encarregado de sustentar uma estátua de Dionísio.



Figura 04: Teatro de Epidauro

Fonte: Pixabay



Glossário

Coro: O coro remontava, sem dúvida, aos rituais de Dionísio, nos quais um grupo de pessoas entoava cantos em louvor do deus. No teatro grego, ele poderia assumir várias funções, de acordo com a situação e com o autor do texto dramático. A principal delas seria, como defendem certos/as historiadores/as, representar o sentimento coletivo daquela comunidade reunida diante da história de seus mitos e heróis.

Farsa: A farsa consistiria, sumariamente, no exagero do cômico, graças ao emprego de processos grosseiros, como o absurdo, as incongruências, os equívocos, a caricatura, o humor primário e as situações ridículas.

1.5 O Mimo

Alguns estudos sobre a história do teatro definem o mimo como um tipo rústico de **farsa** surgido na Sicília e que, posteriormente, desenvolveu-se na Grécia. Lá ele teria adquirido, inclusive, forma literária, pelas mãos de poetas como Sófron e Epicarmo, valendo-se de assuntos retirados do cotidiano e apresentados de modo burlesco. Segundo Margot Berthold (2010), as personagens dos mimos eram pessoas anônimas do povo, tais como trapaceiros, estalajadeiras, alcoviteiras e cortesãs.

Sem se contrapor a essa definição, é comum ver o termo mimo associado, de maneira indistinta, à toda produção popular do teatro grego, nomeando, assim, os artistas improvisadores (também conhecidos como flíacos ou flíaques) que se apresentavam nas praças e que parodiavam a produção erudita. Apesar de a documentação a respeito dessa vertente ser muito escassa, ela seria depois retomada por meio de diversas formas teatrais, todas fundamentalmente desvinculadas da literatura.

CAPÍTULO 2 - O TEATRO ROMANO

2.1 Primórdios

De acordo com o historiador Tito Lívio (59 a.C.-17 d.C.), uma das principais fontes de que se dispõe sobre o passado mais longínquo de Roma, as primeiras manifestações teatrais romanas remontam ao período em que vigorou o sistema republicano de governo (509-27 a.C.). Trata-se da época em que Roma, governada por cônsules eleitos anualmente, expandiu seu território até se tornar a maior potência do mundo mediterrâneo. Talvez em razão de o Estado romano então se preocupar muito mais com as guerras de conquista do que com questões de ordem cultural, houve um surpreendente desenvolvimento de formas teatrais populares, das quais três se destacaram: os cantos fesceninos, a satura e a fábula atelana.

Os cantos ou versos fesceninos seriam diálogos de teor satírico, erótico e libidinoso, entoados em casamentos ou festas comemorativas a colheitas. Ligados aos ritos de fertilidade, eles costumavam resvalar para a total obscenidade. É possível que a origem da palavra tenha a mesma raiz de *fescennia*, topônimo designativo de uma cidade **etrusca** que seria o provável berço desses cantos. Relaciona-se, por aproximação, à palavra *fascinum*, que designa o órgão sexual masculino, identificado com o *phallos* grego. Haveria, portanto, certa semelhança entre os cantos fesceninos e os cantos fálicos que deram origem à comédia.



Figura 05: Um Túmulo Etrusco

Fonte: Viator Imperi no Flickr

Da dramatização dos cantos fesceninos, teria nascido a satura, nome derivado do verbo latino *saturare*, que significa fartar, encher. Em torno de 364 a.C., Roma foi assolada por uma peste. Por alguma razão, sobreveio a ideia de que uma dança etrusca poderia servir para aplacar os deuses e, portanto, fazer passar a epidemia. A satura adviria da união dessa dança etrusca com os cantos fesceninos. Os atores em etrusco eram chamados de *histeri*, donde deriva o termo **histrião**. A satura seria um gênero organizado a partir da improvisação, contendo um pouco de tudo: canto, dança, recitação e bufonarias (espécie de palhaçada).

As atelanas eram farsas originárias provavelmente de Atela (na Toscana), cidade próxima de Cápua. Distinguiu-se por sua gama de personagens fixas e pelo uso de máscaras. Nas farsas atelanas, sobressaíam-se quatro tipos característicos: o Bronco, o Fanfarrão, o Velho Tonto e o Velhaco. Os três primeiros tolos e o último um espertalhão.

- Bronco (Maccus): o típico idiota, derrotado antes mesmo de começar a fazer alguma coisa.
- Fanfarrão (Buccus): o protótipo do presunçoso, que a si próprio se derrota, emaranhando-se em suas próprias ações.
- Velho Tonto (Puppus): homem que se tornou recentemente tonto por senilidade e recorda os alegres tempos em que era um espertalhão.
- Velhaco (Dossenus): corcunda intrigante e mola da ação.

Embora muitos/as pesquisadores/as tenham tentado estabelecer relações entre a fábula atelana e a *commedia dell'arte*, um tipo de teatro popular surgido na época do Renascimento italiano, não há nenhuma comprovação de continuidade entre uma e outra forma. Com a introdução das tragédias e comédias gregas em Roma, a partir de 240 a.C., a atelana perseverou, aparecendo às vezes como *exodium*, ou seja, como peça de encerramento dos espetáculos.

Em Roma, os espetáculos teatrais só aconteciam nos dias dos jogos (*ludi*), que eram grandes festividades bancadas pelo Estado nas quais se ofereciam toda espécie de diversões à população. Havia dois tipos de jogos oficiais: os *ludi circensi*, em que prevaleciam as corridas de bigas e as lutas esportivas; e os *ludi scaenici*, em que o teatro entrava como uma de suas atrações. Devido à quantidade de jogos realizados durante o ano, número que só foi crescendo com o passar do tempo, é provável que os romanos tivessem mais ocasiões de ir ao teatro do que os gregos. Dentre os mais importantes, destaque para os Jogos Romanos (*Ludi Romani*), realizados entre 16 e 19 de setembro.



Glossário

Etrusco: Relativo ou natural da Etrúria, região da Itália onde se estabeleceu a antiga civilização dos etruscos, hoje correspondente à Toscana.

Histrião: ator cômico.

2.2 A Introdução da Tragédia e da Comédia

A dramaturgia romana, assim como aconteceu com outros gêneros literários, nasceu sob a égide da literatura grega. Apesar de manterem contato com o **mundo helênico** desde o século VII a. C., os romanos só vieram a desenvolver uma verdadeira literatura quando esses contatos se estreitaram. Isso se deu com as intervenções militares romanas no sul da Itália, principalmente após a vitória sobre Tarento, a mais importante cidade da **Magna Grécia**. Com essa vitória, obtida em 272 a.C., foi firmado um tratado de aliança entre as duas cidades, e a cultura grega passou a exercer profunda influência sobre Roma. Até aquele momento, os romanos pouco haviam realizado em matéria de literatura.

Assim como ocorreu com a epopeia e a poesia lírica, a tragédia e a comédia surgiram em Roma como a reprodução de um modelo alienígena. O primeiro contato direto dos romanos com as representações teatrais helênicas ocorreu provavelmente em 240 a.C., durante as comemorações do aniversário da primeira **Guerra Púnica**. Na ocasião foi apresentada uma peça grega traduzida por Lívio Andrônico, um escravo **tarentino** que, ao se transferir para Roma ainda menino, se tornou conhecido como professor de grego e tradutor. Foi ele o primeiro a verter a *Odisseia* de Homero para o latim.

A peça encenada – não se sabe se uma tragédia ou comédia – foi o marco inicial da dramaturgia latina de inspiração grega. Só a partir de Lívio Andrônico é que se pode falar na existência de um teatro “literário” em Roma, na representação de textos cômicos ou trágicos, inicialmente traduzidos e mais tarde adaptados ou recriados. A peça apresentada fez tal sucesso que, a partir de então, tragédias e comédias passaram a ter um lugar especial durante a realização dos jogos (*ludi*).

Não houve, portanto, uma evolução natural no teatro latino. Muitas etapas foram franqueadas de uma só vez. Somente aos poucos o teatro romano adquiriu certa independência. De Lívio Andrônico, são conhecidos os títulos de algumas tragédias e comédias que compôs, além de escassos fragmentos, nada mais do que isso. Mas foi ele quem introduziu em Roma os temas e as formas que se integraram definitivamente à comédia latina, como, por exemplo, a divisão em “*canticum*” (a parte cantada) e “*diuerbium*” (a parte dialogada).

No tempo de Lívio Andrônico, conforme relata Tito Lívio, tornou-se praxe o ator mimar a ação, enquanto outro dizia as palavras do texto. Assim, aos dois elementos distintos da comédia, o musical e o dialogado, se teria juntado um terceiro elemento: o mímico. A dissociação da mímica em relação à música e à declamação enfatizou o papel do gesticulador, constituindo-se em um gênero à parte, chamado de pantomima.

Em matéria de tragédia, o protótipo dos romanos foi Eurípides, provavelmente, segundo a historiadora Bárbara Heliodora (2013), por causa da importância conferida em sua obra aos aspectos psicológicos das personagens. Na comédia, o modelo seria a Comédia Nova grega, em especial Menandro.

Após Lívio Andrônico, começaram a aparecer os primeiros tragediógrafos propriamente romanos, como Névio, Ênio, Pacúvio e Ácio, os principais representantes da tragédia latina no **período helenístico**. A obra desses autores não sobreviveu ao tempo, pois dela só restam alguns fragmentos. O tempo em que Cícero compôs sua farta obra – justamente denominado de “Época de Cícero” (81 a.C a 43 a.C) – não foi dos mais fecundos para a poesia dramática. Os autores de tragédias, apesar de relativamente numerosos, não se

destacaram. Na chamada “**Época de Augusto**” (43 a.C. a 14 d.C.), momento do apogeu da literatura latina, permaneceram pouco numerosos os escritores que se dedicaram à tragédia. Somente com Sêneca, ainda no início da era cristã, ela voltaria a obter maior distinção literária.



Glossário

Mundo helênico: Universo correspondente a todas as cidades de língua e cultura gregas.

Magna Grécia: Região localizada ao sul da Península Itálica que, numa época muito remota, antes do surgimento de Roma, foi colonizada pelos gregos.

Guerras Púnicas: Série de guerras envolvendo Roma e Cartago, um grande império que dominava toda a região norte da África. As Guerras Púnicas se desenvolveram em três etapas e se estenderam por mais de cem anos (264-146 a.C.). O conflito terminou com a completa destruição de Cartago e a transformação de seu território em uma província romana.

Tarentino: Relativo ou natural de Tarento, cidade pertencente à Magna Grécia.

Período Helenístico: espaço de tempo que se estende de 240 a 81 a.C., data da estreia de Cícero como orador. Trata-se de uma época marcada pela grande influência da cultura grega em Roma.

Época de Augusto: Augusto foi o primeiro imperador de Roma. Seria, basicamente, a época em que viveram Virgílio, Horácio, Tito Lívio e Ovídio, alguns dos maiores nomes da cultura romana.

2.3 Plauto

A comédia grega, introduzida em Roma por Lívio e cultivada por Névio, terá sua expressão máxima em Plauto, cujo nome completo era Tito Mácio Plauto (Titus Maccius Plautus). Nascido por volta de 250 e morto em 184 a.C., Plauto não era romano: sua terra natal era a Sársina, norte da Úmbria. Com efeito, sua língua materna muito provavelmente não era o latim, mas o umbro. Antes de se dedicar à dramaturgia, Plauto teria exercido a profissão de moleiro itinerante. Quando começou a compor suas comédias, pouco antes de 204 a.C., a influência grega ainda se fazia muito presente.

Das 130 comédias que corriam como plautinas, Varro, erudito do século I a.C., reconheceu como autênticas somente 21, as únicas preservadas. Algumas, infelizmente, muito mutiladas. Na sua feitura, Plauto imitava ou copiava a Comédia Nova do teatro grego, sobretudo as obras de Menandro, Filêmon, Dífilo e Apolodoro. Somente *Anfitrião*, de acordo com o historiador John Gassner (2010), seria uma exceção, pois inspirado em uma peça mais antiga, da Comédia Média.

A intriga de suas peças se baseia quase sempre no amor de um moço de boa estirpe e magros recursos e uma jovem ingênua explorada por um rufião. Ao final, eles sempre ficam juntos, enquanto o rival da jovem e o proxeneta saem ludibriados. Quanto às personagens, no que se refere aos tipos, são os mesmos da Comédia Nova: o soldado fanfarrão, o parasita, o impostor, o jovem galã, a ingênua, o escravo grotesco, etc. Todos eles possuem, basicamente, nomes gregos, e a ação se transcorre, também, em cidades gregas.

Do ponto de vista da forma, a grande inovação de Plauto seria a combinação de metros: setenários, senários, etc. Não só imitou Plauto vários cômicos gregos, como os fundiu, praticando o processo conhecido como *contaminatio*. A *contaminação* de Plauto seria, entretanto, diferente da de Terêncio, seu principal sucessor. Terêncio fundia pedaços de peças diversas para obter uma nova peça. Já Plauto inseria episódios de outras comédias nas intrigas que criava. Seu diálogo, contudo, não se mostra como uma simples tradução do polido Menandro, mas a linguagem coloquial grosseirona e apimentada própria da **plebe** romana.

Plauto teria recorrido à fórmula da *paliata* para escapar da censura. Entre Plauto e Terêncio, outro comediógrafo que se destacou bastante foi Cecílio Estácio, de cujas obras só restam fragmentos. Quase todas as comédias de Plauto possuem prólogos, divididos em duas partes: o sumário ou argumento da peça e o discurso ao público. Esse prólogo ora era dito por uma divindade, por um ator da peça ou por um ator especial chamado O Prólogo.

Na estrutura e na concepção do espetáculo, aparecem elementos nitidamente latinos nas comédias de Plauto e Terêncio, como a divisão em atos, peculiaridade amplamente discutida pela crítica moderna. Outra singularidade diz respeito à música e ao canto na comédia romana, que não compunham **interlúdios**, como na Grécia, mas faziam parte integrante da ação.

Dos principais pensadores romanos, somente Horácio teceu reservas às comédias de Plauto. Ele viria a ser o grande modelo ocidental de comédia, visto que Menandro era desconhecido no Renascimento. Temas e formas de peças plautinas ressurgiram em Shakespeare (*A Comédia dos Erros*, decalcada de *Os Menecmos*), Molière (*O Avarento*) e Ariano Suassuna (*O Santo e a Porca*), os últimos tomando como base a mesma peça (*A Aulularia*).



Glossário

Contaminatio: Ao pé da letra, em português, contaminação.

Plebe: Classe social que representava a grande maioria da população romana, composta por pequenos proprietários rurais, lavradores, comerciantes e artesãos. Apesar de livres, os plebeus não possuíam direitos políticos.

Fábula *Paliata*: Gênero de peça característica do teatro romano no qual a ação se passa na Grécia. O nome deriva da palavra *pallium*, um manto que fazia parte da vestimenta tradicional grega e que os atores romanos utilizavam como figurino.

Interlúdio: O mesmo que entreato, isto é, o intervalo de tempo entre uma cena e outra.

2.4 Terêncio

Públio Terêncio Afro (Publius Terontius Afer) nasceu em Cartago por volta do ano de 190 a.C. Levado como escravo para Roma, lá recebeu educação e foi posteriormente libertado. Terêncio escreveu apenas seis comédias, todas preservadas. A sua obra é

pequena, entre outros motivos, devido à sua morte precoce, em 159 a.C., vítima de um naufrágio quando se dirigia à Grécia. Quase toda ela tem como modelo as comédias de Menandro, exceção feita a *Fórmio* (inspirado em Apolodoro). Não se encontra na obra de Terêncio o humor mais exagerado ou o tom mais popular de Plauto. Devido ao seu estilo mais amaneirado, elitista, Terêncio conquistou a admiração de Cícero e Horácio, além de se tornar o único dramaturgo tolerável para os clérigos medievais da Europa ocidental. Sua obra possuiria, do ponto de vista literário, um plano considerado mais refinado.

Em seus prólogos, Terêncio queixa-se repetidas vezes sobre o mau comportamento do público romano. É bom lembrar que nem ele nem Plauto, seu antecessor, dispuseram de teatros permanentes onde pudessem apresentar suas peças. Ambos escreveram para palcos desmontáveis. Depois de Terêncio, os autores cômicos parecem ter se voltado mais para a **fábula togata**. Na visão de John Gassner (2010), historiador estadunidense do teatro, no período de esplendor do Império, que coincide com o início da era cristã, a carnificina da política de *pão e circo* teria tomado o lugar da comédia, o que explicaria o seu declínio.



Glossário

Fábula Togata: gênero de peça no qual a ação se passa em Roma. O nome se deve ao uso da toga, o traje típico dos romanos.

2.5 Sêneca

De todos os tragediógrafos romanos, o único que teve sua obra preservada para a posteridade foi Sêneca, nome mais conhecido por seus ensaios filosóficos do que por suas peças teatrais. Lúcio Aneu Sêneca nasceu em Córdoba, na Hispânia, entre 4 a.C. e 1 d.C., e se mudou para Roma ainda criança. A partir de 31 d.C., Sêneca iniciou sua vida política e começou a frequentar a sociedade palaciana de Roma.

Em 41, por causa de intrigas obscuras, ele foi exilado de Roma pelo imperador Cláudio, permanecendo na Córsega até 49. Retornou a pedido de Agripina, a segunda mulher de Cláudio, para ser o tutor de seu filho Lúcio Domício, o futuro Nero. Após este, no ano de 54, assumir o poder, Sêneca se tornou seu principal conselheiro, desempenhando funções

importantes no seu governo. De 62 em diante, decidiu se retirar da vida pública. Mesmo assim, após três anos de afastamento, foi acusado de participar de uma conjuração contra Nero e condenado à morte. Uma vez condenado, Sêneca teria se matado cortando os próprios pulsos.

Chegaram até nós as nove tragédias que escreveu: *A Loucura de Hércules*, *As Troianas*, *As Fenícias*, *Medeia*, *Fedra*, *Édipo*, *Agamenon*, *Tiestes* e *Hércules no Eta*. Dos poetas contemporâneos e posteriores a Sêneca que se dedicaram à tragédia, têm-se poucas informações. Do período imperial da história romana (27 a.C. – 476 d.C), na condição de obras praticamente completas só se preservaram as tragédias de Sêneca, escritas no século I, e a peça *Otávia*, cuja autoria é discutível.

Toda a vida adulta de Sêneca transcorreu em um ambiente caracterizado pela violência e despotismo dos governantes: foi hostilizado por Calígula, banido por Cláudio e condenado à morte por Nero. Suas tragédias refletem, de alguma forma, todo esse estado de coisas. Elas representariam um elo entre sua experiência política, seus conhecimentos doutrinários e suas aptidões literárias. Ao condenar os heróis e heroínas que se deixavam vencer pelas paixões, condenou, de forma velada, o comportamento majoritário dos poderosos da época.

Os textos de Sêneca eram destinados a uma elite social. Excessivamente requintados e oferecendo alguns problemas para a representação, dificilmente teriam feito sucesso num teatro popular. Escritos talvez mais para a declamação do que para a representação, eles se revestem de um tom eloquente e retórico. Ademais, cenas escabrosas, de horror e violência, permeiam essa vertente de sua obra em sua quase totalidade.

No que diz respeito à progressão da ação, as tragédias senequianas se diferenciam das gregas por serem bastante estáticas. Há, em geral, falta de movimentação e de clímax. Outra peculiaridade relaciona-se aos cânticos corais que entremeiam os episódios, bastante diferente dos coros das tragédias gregas. Quanto à configuração das personagens, um dos traços mais marcantes está na luta que elas travam em seu íntimo entre a paixão e a razão. O **fatalismo**, presente na maioria das tragédias gregas, é substituído, nas tragédias de Sêneca, por algo próximo ao drama psicológico.

Os heróis senequianos encaram suas responsabilidades para, no fim, enfrentarem a morte com serenidade. Nesse enfrentamento, verifica-se a defesa implícita de Sêneca dos **valores estoicos**, uma das marcas de seu pensamento filosófico, ao sugerir que alguns de seus heróis pudessem se aprimorar intelectual e moralmente pelo sofrimento. Suas tragédias estão impregnadas de elementos doutrinários, expressando-se frequentemente sob a forma de sentenças morais.

Inspiradas nas tragédias gregas, sobretudo nas de Eurípides, mas sofrendo influência também de textos latinos da época republicana, as peças de Sêneca possuem originalidade própria. Entre os séculos XVI e XVII, auge da renascença, sua obra dramática foi redescoberta, alcançando então uma enorme voga, fenômeno designado por alguns de “senequismo”. A tragédia de vingança – gênero peculiar ao teatro elisabetano pelo qual Shakespeare transitou – é diretamente devida a Sêneca.



Glossário

Fatalismo: Doutrina segundo a qual os acontecimentos são fixados com antecedência pelo destino.

Valores estoicos: Valores relacionados ao estoicismo, doutrina filosófica que defende a aceitação resignada do homem perante as agruras da vida.

2.6 A Cena Romana

Os tablados provisórios em que os romanos atuavam eram compridos e estreitos, com pouca profundidade. Normalmente representavam uma rua. Assim como acontecia no teatro hegemônico grego, os papéis femininos eram interpretados por homens. Quanto à utilização ou não de máscaras no teatro romano, parece não haver um consenso entre os/as historiadores/as. De acordo com Hermilo Borba Filho (1968), a máscara só foi utilizada no teatro romano tardiamente. As comédias de Plauto e Terêncio teriam sido, portanto, representadas de rosto nu. Contudo, segundo Bárbara Heliodora (2013), atualmente existiria uma maior convicção no sentido de que as máscaras foram importadas com a dramaturgia grega e usadas sempre, desde então.



Figura 06: Imagem de um teatro romano localizado em Mérida
Fonte: Foto por Juan Antonio Segal



Figura 07: Imagem de um teatro construído pelos romanos na Síria
Fontes: Foto por Arian Zwegers

Plutarco, historiador romano do século I d.C., afirma que o modelo para o Teatro de Pompeu (55 a.C.), o primeiro edifício teatral permanente construído em Roma, seria o Teatro de Mitilene, na ilha de Lesbos. A pouca importância atribuída ao coro na dramaturgia romana fez com que a orquestra se reduzisse, o círculo transformando-se num semicírculo. Um semicírculo reservado para os espectadores mais seletos. O palco, bem mais baixo que o grego, possuía aproximadamente cinco pés de altura, a fim de permitir aos assistentes instalados na orquestra uma boa visão do espetáculo. Não havendo o espaço vazio do *paradoi*, por onde os coristas do coro grego entravam e saíam, as arquibancadas se uniam à *skene (scaena)*, de modo que o teatro romano constituísse um só bloco arquitetônico.

Uma das últimas referências a uma representação teatral em Roma data de 568 d.C, mais ou menos cem anos depois de o império desmoronar com a invasão dos hérulos. Em Constantinopla, capital do Império romano do oriente, a última representação devidamente registrada é de 692 d.C., seguindo-se, a partir de então, um vácuo de muitos anos.

CAPÍTULO 3 - O TEATRO MEDIEVAL

3.1 O “Fim” do Teatro

Terminada essa fase da história do Ocidente, hoje designada de Antiguidade Clássica, o teatro realmente desapareceu, para ressurgir somente séculos mais tarde? Para responder à pergunta, de novo se faz necessário estabelecer uma distinção entre certa modalidade de teatro baseada essencialmente na dramaturgia e outra que não se apoia em nenhum elemento literário para existir.

No que concerne à primeira, da queda de Roma à morte do imperador Carlos Magno, em 814 d.C., seria possível afirmar que ela de fato pereceu, fruto da enorme instabilidade política e social que sucedeu às “**Grandes Invasões Bárbaras**”. Tal instabilidade se perpetuaria por aproximadamente seis séculos, perfazendo um período nomeado pelos/as historiadores/as de Alta Idade Média.

No que se refere à segunda modalidade, que englobaria os jograis, os menestréis, os rapsodos e toda ordem de artistas ligados à cultura popular medieval, a mesma decretação de morte não seria cabível, visto que ela perseverou mesmo no decorrer dessa fase aguda da história europeia, por mais raros que sejam os documentos a comprová-lo.

Além da instabilidade política e social, resultado de um “choque de civilizações”, outros fatores, de ordem cultural e econômica, contribuíram para que o teatro “literário” europeu daquele período fosse eclipsado. Um deles tem a ver com fatores linguísticos, na medida em que a passagem da Alta para a Baixa Idade Média marca justamente a época de declínio do latim e da ascensão de novos idiomas, como o português, o castelhano, o francês e muitos outros. Ademais, o sistema feudal de produção, forjado nessa época, em razão de seu caráter disperso, ruralizado, também não se mostrava favorável ao

desenvolvimento de uma arte comunitária como é o teatro. Com efeito, os antigos edifícios teatrais romanos acabaram abandonados.

Outro elemento de suma importância para a compreensão desse fenômeno relaciona-se, sem dúvida, ao adensamento do poder exercido pela Igreja Católica e à difusão do cristianismo por ela elaborado ao longo dos primeiros séculos de sua existência. Visto como uma herança do paganismo greco-romano, o teatro tornou-se alvo de um sistema de anátemas e foi proscrito pelos primeiros cristãos. A esse respeito, vale lembrar o exemplo de Tertuliano, um dos primeiros autores romanos convertidos ao cristianismo, que condenou a arte teatral em seu texto *De Spectaculis*.

Mas, como afirma Nelson de Araújo (1991), seria dentro do próprio corpo litúrgico da nova religião, uma vez consolidada, que o teatro iria “renascer”, depois de partidos os elos exteriores com as formas do passado.



Glossário

Grandes Invasões Bárbaras: Processo no qual alguns povos originários do norte e do leste europeu começaram a penetrar nas fronteiras do império romano, responsável, entre outros fatores, por sua decadência e queda.

3.2 O Tropo

O reaparecimento do teatro na Idade Média pelos canais da religião cristã-católica teria reproduzido, de certa forma, o processo já visto nos ritos gregos em louvor a Dionísio. O drama cristão primitivo surgiu a partir do desenvolvimento adquirido pela **liturgia** católica na celebração da páscoa, momento simbolicamente ligado à paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo. A transposição visual dos evangelhos, que começara nas artes plásticas, adentrava agora no campo das artes cênicas.

Em meados do século IX, um diálogo salmodiado ou *tropo* foi inserido nas sequências mudas da missa de Páscoa, em torno do tema da ressurreição, gerando uma variação da liturgia original. O primeiro desses *tropos* apareceu no mosteiro suíço de São Galo, concebido para ser cantado durante os ofícios pascoais. A versão de São Galo, um grande

centro cultural na época, já contém a expressão *quem quaeritis* (a quem procurais), que se repetiria nos demais documentos dessa natureza, encontrados em várias partes da Europa. Essa pequena cena representa o epítome de todo o drama da cristandade, servindo de base para as peças mais desenvolvidas que apareceram posteriormente.

O coro era dividido em dois grupos **antifonais**. De um lado ficavam os monges que representavam os anjos guardiões do santo sepulcro; do outro, um grupo de mulheres (as três Marias) que chegavam em busca do corpo de Cristo. Os anjos entoavam: “A quem procurais no sepulcro, ó seguidoras de Cristo?” E as mulheres: “Viemos em busca de Jesus de Nazaré, que foi crucificado.” Os anjos replicavam: “Ide e anunciai que ele ascendeu de seu sepulcro.” As novas eram, então, saudadas com grande alegria. Posteriormente, esse tropo deixaria o introito da missa para anteceder o *Te Deum*, adquirindo, cada vez mais, forma teatral.

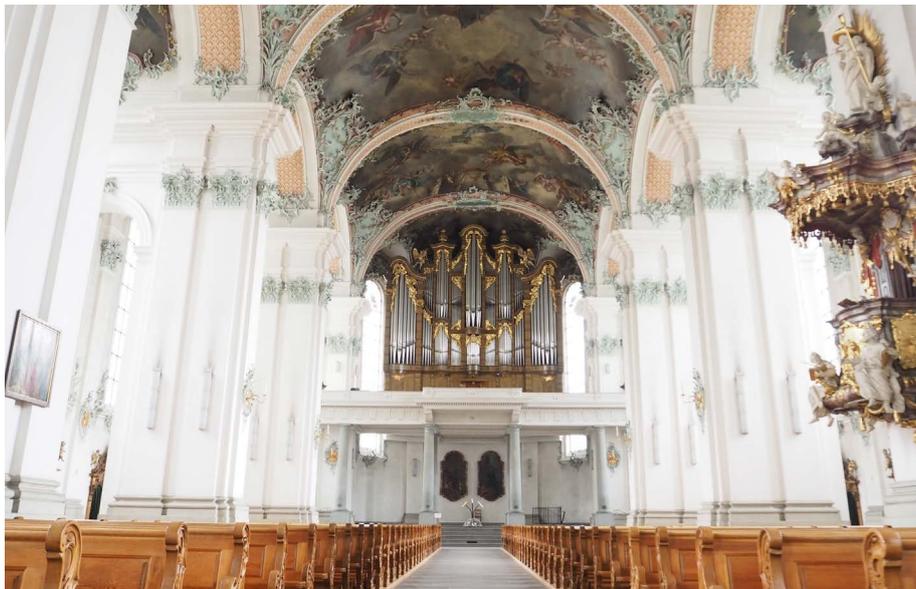


Figura 08: Catedral de São Galo, localizada na Suíça

Fonte: Unsplash

Semelhante transformação foi lenta, de modo que o teatro como tal só apareceria alguns séculos mais tarde. A universalização da liturgia católica e o largo alcance das decisões de Roma explicam a difusão do *tropo*, nódulo primitivo do teatro religioso medieval. Seu desenvolvimento na conformação de um drama cristão se completaria em torno do século XIII, no sentido de se tornar uma peça litúrgica autônoma. Após o advento dos *tropos* da paixão, outros se seguiram, ligados a temas como, por exemplo, a natividade. Aos poucos, toda a bíblia seria dramatizada e teatralizada.

Um outro passo foi a utilização da **hagiografia** católica como fonte de matéria adicional na construção dos enredos. Ele marca um progresso na livre manipulação do material dramático e na introdução de personagens secundárias, pois a vida do santo não precisava ser seguida com a fidelidade exigida pela bíblia. Do ponto de vista linguístico, o advento dos milagres revelaria o limite das potencialidades do latim, idioma oficial da Igreja.

Para continuar a se desenvolver, a dramaturgia sacra não poderia mais prescindir do diálogo em língua **vernácula**, lembrando que o drama cristão surgiu como uma resposta a um problema prático: divulgar uma série de dogmas religiosos a uma população formada em sua maioria de pessoas iletradas, alheia aos responsos latinos e à bíblia de São Jerônimo (Vulgata). Uma vez empregado o vernáculo, ter-se-ia iniciado, a partir de então, um outro processo, relacionado à **secularização** do teatro medieval, assunto abordado mais à frente.



Glossário

Liturgia: Conjunto de elementos e práticas do culto religioso.

Antífona: Versículo que se diz ou se entoia antes de um salmo ou de um cântico religioso e depois se canta inteiro ou se repete alternadamente em coro.

Te Deum: Musicalização em forma de salmo de um antigo hino latino, muito comum na liturgia católica.

Hagiografia: Biografia de santos/as.

Vernáculo: A língua própria de um país ou região.

Secularização: processo em que as crenças e instituições, antes sob domínio religioso, passam para um regime laico.

3.3 Teatro Medieval Italiano

No século XV, particularmente em Florença, apareceu uma forma nova, a das *sacre rappresentazioni*, mais voltada para o lado espetacular, embora religiosa em espírito.

Nesses espetáculos, eram utilizados cenários múltiplos, um recurso cênico que se tornaria uma das marcas do teatro medieval europeu, em especial na França.

3.4 Teatro Medieval Espanhol

O mais antigo fragmento de teatro espanhol, os 147 versos contidos em *Auto de los Reyes*, data do século XII. Além dele, da dramaturgia medieval em língua castelhana restaram apenas dois curtos poemas dramáticos, da segunda metade do século XV, escritos por Gomez Manrique.

Se, por um lado, apenas três textos dessa época sobreviveram, há inúmeras referências a espetáculos, sacros ou profanos, apresentados em território espanhol. Como informa Nelson de Araújo (1991), em *História do Teatro*, “estão identificados *tropos* do mosteiro beneditino de Siles e outros de Santiago de Compostela e Huesca, assim como existem alusões a representações religiosas nas igrejas de Toledo, no séc. XIII” (p. 117).

3.5 Teatro Medieval Português

A inexistência de textos dramaturgicos remanescentes da Espanha medieval também se verifica em Portugal, onde, na verdade, tal lacuna é ainda mais grave, na medida em que nenhum texto em português dessa época sobreviveu ao tempo. Boa parte dessa lamentável situação seria devida às constantes investidas da Igreja Católica portuguesa no intuito de coibir o teatro por lá, ao menos em sua versão profana.

Com a introdução dos **momos**, no final da Idade Média, responsáveis por animar os temas de cavalaria nas festividades da corte, o teatro português teria ganhado um novo impulso, ao qual se somariam algumas experiências dramaturgicas, como, por exemplo, as de Anrique da Mota. Dessa junção, Gil Vicente, talvez o maior dramaturgo da história de Portugal, construiria sua obra, embora ela já contenha elementos renascentistas, ficando, de certo modo, a “meio caminho” entre a Idade Média e a Moderna. Gil Vicente escreveu 43 peças, a maioria reunida e publicada pelos seus filhos em 1562.

3.6 Teatro Medieval Francês

Na França, os espetáculos eram realizados inicialmente dentro das igrejas. Por conta da influência de elementos seculares, tornou-se inevitável a saída dos espetáculos da igreja para o adro e, com a secularização ainda maior, do adro para a praça.

O espaço cênico do medievo francês era o cenário múltiplo, simultâneo, construído em local aberto e composto de várias unidades, cada uma consistindo numa área independente (chamada mansão ou estação), decorada para emoldurar algum episódio específico da bíblia. Tais unidades às vezes se apresentavam dispostas em semicírculo (como em Mons, onde havia 67 delas) ou em linha reta, caso de Valenciennes.

O cenário múltiplo se desenvolveu até apresentar, no final do século XV, dezenas de mansões, principalmente na apresentação das grandes paixões, cujas montagens poderiam perdurar durante semanas. Outra característica interessante dessas encenações era o fantástico conjunto de recursos técnicos por elas mobilizado, como alçapões, guindastes e fogo, além do uso de animais vivos em cena.

Os elencos eram imensos: 317 atores eram usados em Mons, com todos ou quase todos se desdobrando em mais de um papel. No tocante à perfeição dos meios empregados, tais representações, conhecidas como **mistérios**, constituiriam o apogeu do teatro medieval. Conforme demonstra Anatol Rosenfeld (2008), estudioso teuto-brasileiro do teatro, a maneira como a cenografia medieval se desdobrava em múltiplos fragmentos – contextualizando uma trama que deveria, a rigor, começar no Gênesis e terminar no Apocalipse – relaciona-se intimamente com a visão de mundo própria da **cosmogonia judaico-cristã**:

O palco simultâneo corresponde exatamente a este **cunho épico** da representação; toda a ação já aconteceu e o próprio futuro é antecipado, sendo tudo simultâneo na eternidade do *logos* divino. A temporalidade sucessiva é apenas aparência humana (como Santo Agostinho expusera nas *Confissões*). A eternidade divina é atemporalidade em que o “então” das origens [gênesis] coincide com o “então” escatológico [apocalipse]. O palco simultâneo é a manifestação da essência, sobrepondo-se à aparência sucessiva.

Cada evento cotidiano é ao mesmo tempo elo de um contexto histórico universal e todos os elos estão em relação mútua e devem ser compreendidos, simultaneamente, como de todos os tempos e acima dos tempos. Assim, a Idade Média concebia o sacrifício de Isaac como prefiguração do sacrifício de Cristo; no primeiro, o último é “anunciado” e “prometido”; e o último remata o primeiro. [...] A conexão entre estes acontecimentos – sem relação temporal ou causal, sem associação no decurso horizontal e linear da história – só se verifica pela ligação vertical com a providência divina. O aqui e agora espaço-temporal já não é só elo de um decurso terreno; é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se cumprirá no futuro; é, em última análise, eterno. [...] A imagem sensível desta concepção é o palco simultâneo (ROSENFELD, 2008, p.49).

Em relação à dramaturgia, o mais antigo texto do teatro francês data de 1100, levando o título de *Sponsus (Esposo)*. Trata-se de uma parábola sobre as virgens sábias e as virgens tolas, com quase metade dos versos escritos em língua vernácula. Um gênero dramático tipicamente francês que nessa época prosperou foram os *miracles de Notre Dame* (milagres de Nossa Senhora), dedicados à figura de Maria. Seriam peças em cujo desfecho sucedia a intervenção providencial da Virgem, normalmente com a função de interceder em favor de alguma alma condenada ao inferno. Sua concepção lembra, de certo modo, o artifício grego do *deus ex machina*.

Uma vez fora da igreja, a atividade teatral na França transferiu-se para as mãos de irmandades leigas, mas de natureza religiosa. Na montagem das grandes paixões, algumas irmandades tinham privilégios reais. A Confraria da Paixão, por exemplo, manteve o monopólio para as representações teatrais em Paris de 1402 até 1548.



Glossário

Momo: Espécie de manifestação teatral, laica e cortesã em sua origem, caracterizada pelo uso de máscaras e contendo, em suas apresentações, cantos, danças e alguns diálogos intercalados. Em Portugal, data de 1413 a mais antiga notícia dessa forma.

Mistérios: Nome comumente atribuído às peças religiosas do período medieval que se valiam dos eventos descritos na bíblia para a composição de seus enredos.

Cosmogonia: Corpo de doutrinas e princípios que se ocupa em explicar a origem do universo.

Cunho épico: O mesmo que cunho narrativo.

Deus ex machina: Expressão latina que se poderia traduzir como “o deus que desce da máquina”. Ela se refere a qualquer solução dramática que não derive da própria ação da peça, em sua causalidade interna, mas que demonstre, pelo contrário, a interferência explícita de um agente externo (o próprio autor ou autora), ao intervir na trama em um determinado momento com a intenção de modificá-la.

3.7 Teatro Medieval Inglês

Tal como em outros países, na Inglaterra, a celebração do *Corpus Christi* também consistia numa grande ocasião para o teatro se manifestar, geralmente na forma dos mistérios, visto que os milagres costumavam ser apresentados nos dias dos santos retratados. Depois de algum tempo, a fórmula hagiográfica se secularizaria, ensejando o aparecimento de pequenas peças sobre as aventuras de heróis que matavam dragões em lugar de realizarem milagres.

Ao contrário da França, foram bem raros, na Inglaterra, os cenários múltiplos. O sistema mais adotado lá foi o dos *pageants*, que consistiam em palcos sobre rodas levados de um ponto a outro da cidade para a representação dos mistérios, no formato de pequenas peças independentes, que cobriam os principais episódios da bíblia. Algo parecido com os carros alegóricos do carnaval brasileiro. Tais veículos possuíam dois andares, com o compartimento inferior servindo como uma espécie de camarim.

Às seis horas da manhã, o primeiro carro realizava a primeira apresentação, normalmente em frente à principal igreja da cidade. A seguir, o segundo vinha para esse mesmo local, enquanto o primeiro passava a representar seu espetáculo em outro lugar, e assim eles iam se sucedendo de acordo com os espaços previamente programados.

Quando o teatro saiu da igreja e, depois, das mãos do clero, ele passou, na Inglaterra, para as mãos das **corporações de ofício** e das **guildas**. Cada pequena peça era apresentada por uma corporação diferente, havendo grande rivalidade entre elas para saber qual iria se destacar mais.



Glossário

Corpus Christi: A festa de *Corpus Christi*, instituída em 1264 pelo papa Urbano IV, tornou-se a data mais ligada à representação de peças com temas bíblicos, comuns a todo o Ocidente. As raízes dessa associação encontram-se no desejo da Igreja de celebrar e difundir, com o máximo de pompa e exteriorização possível, o dogma da eucaristia.

Corporações de ofício: Associações de trabalhadores, surgidas do século XII em diante, com o intuito de regulamentar as profissões e o processo produtivo das cidades.

Guilda: Associações que agrupavam, em certos países da Europa medieval, indivíduos com interesses comuns (negociantes, artesãos, artistas) e visava proporcionar assistência e proteção aos seus membros.

3.8 As Moralidades

Além dos mistérios e dos milagres, outro gênero dramaturgicamente característico do teatro medieval, mais distintamente do teatro inglês, são as moralidades, peças de cunho alegórico e forte teor moralizador, conforme o próprio nome indica. Segundo Bárbara Heliadora (2013), as moralidades teriam se originado de uma forma desaparecida, as *paternoster plays*, que se distinguia por apresentar conflitos simbólicos entre os pecados capitais e as virtudes teológicas pela posse da alma do ser humano.

As moralidades representariam mais um avanço na arte de escrever peças, pois vão além do material estritamente religioso retirado ou das escrituras ou das hagiografias. Não havia uma história anterior a ser dramatizada: era preciso inventar enredos para ilustrar os conflitos em pauta.

A mais conhecida moralidade da dramaturgia inglesa é *Everyman (Todo-mundo)*, escrita em fins do século XV, versão de um original holandês chamado *Elckerlijck*. As moralidades, tal como os milagres, não eram produzidas em carros, mas em plataformas comuns. Eram bem menos espetaculares que os mistérios.

3.9 Teatro Medieval Alemão

Na ótica de alguns pesquisadores/as consultados/as, o drama religioso cristão não alcançou o mesmo desenvolvimento na Alemanha – ou, melhor seria dizer, nos **principados alemães** – em razão do advento do luteranismo. Ao romper com os cânones de Roma, Martinho Lutero inaugurou uma nova vertente da fé cristã, desprovida, ao menos em tese, do caráter idolátrico peculiar ao catolicismo. Nas regiões onde o luteranismo se estabeleceu como religião, o drama cristão teria se transmutado no cantar dramático dos evangelhos na forma do **oratório**, o que, em certo sentido, representaria um retorno aos primitivos *tropos* ou diálogos salmodiados. Os oratórios do compositor alemão Johann Sebastian Bach seriam exemplos dessa transformação do drama em uma nova conformação, supostamente desprovida de qualquer suspeita de idolatria.

As exigências da reforma protestante e os devastadores efeitos dos 30 anos de guerras civis que se seguiram a ela prejudicaram o teatro germânico. Após o falecimento de Hans Sachs (1494-1576), o maior nome da dramaturgia medieval de língua alemã – a respeito do qual falaremos no próximo tópico, dedicado ao teatro profano – decorreriam aproximadamente dois séculos para que os alemães voltassem a contribuir significativamente dentro do quadro da dramaturgia europeia.



Glossário

Principados alemães: Antes de sua unificação, ocorrida em 1871, a Alemanha não existia enquanto Estado-nação. Com efeito, a região que hoje corresponde a esse país era até então dividida em pequenos Estados governados por príncipes e reis.

3.10 Rosvita de Gandersheim

Neste breve apanhado sobre o teatro medieval, não se pode deixar sem menção a produção dramática da monja Rosvita (935-1000 d.C), abadessa do convento beneditino de Gandersheim (localizado na Saxônia, hoje território da Alemanha) e autora de seis peças escritas em latim. Tida hoje como uma espécie de “Safo cristã”, Rosvita de Gandersheim glorificou o martírio e a castidade em comédias inspiradas na obra de Terêncio.

Das peças legadas pela autora, a mais conhecida é *Sabedoria (Sapientia)*, que conta a lendária história de Santa Sofia e do martírio de suas três filhas, chamadas Fé (*Pístis*), Esperança (*Elpís*) e Caridade (*Ágape*). Denunciadas por Antíoco, subalterno de Adriano, imperador romano, as virgens são submetidas a uma série de provações aberrantes, sempre na intenção de fazê-las abjurar da fé cristã. Irredutíveis em sua crença, elas acabam decapitadas.



Figura 09: Imagem da freira Rosvita de Gandersheim, na Alemanha

Fonte: Foto por Frank Bothe

Não se sabe se as comédias de Rosvita chegaram a ser encenadas na época em que foram escritas. Se sim, não passaram de um fenômeno intramuro, portanto incapaz de gerar qualquer repercussão no desenvolvimento do teatro medieval. De todo modo, é lícito reconhecer nessa religiosa a primeira dramaturga da história do teatro ocidental, visto não existir nenhum registro mais antigo dando conta de alguma mulher que tenha se dedicado à arte de escrever peças. Até que alguma grande descoberta venha refutar sua precedência, o papel de pioneira que lhe cabe é incontestável.

3.11 Teatro Medieval Profano

Em sua vertente literária, o teatro medieval profano só despontou no crepúsculo da Idade Média, entre os séculos XV e XVI. É nesse intervalo de tempo que surgiu uma série de gêneros dramáticos, todos de caráter cômico, que deveriam servir como um contrapeso diante da atmosfera grave imposta pelos gêneros sacros (milagres, mistérios e moralidades).

Dotado de uma comicidade vivaz e burlesca, apoiada em recursos como os **quiproquós**, as pancadarias, os esconderijos e as situações caricaturais, esse teatro profano se manifestou em muitas regiões da Europa, adquirindo em cada uma feição e designação próprios. Na França, ele se tornaria conhecido pelo nome de farsa, palavra que significa, em sua origem etimológica, o alimento temperado que serve para rechear (em francês, *farcir*) uma carne. Em outras palavras, o ato culinário de estufar uma ave ou um leitão.

No sentido figurado, aquilo que apimenta e completa o alimento cultural sério, representado, na Idade Média, pelos gêneros sacros. A princípio, consistia a farsa numa breve peça cômica inscrita, a modo de intervalo, no meio de peças sérias, levando à cena a vida cotidiana dos burgos e das aldeias. Sua origem remontaria às festas dos **bufões** e às recitações dialogadas dos **menestréis**, embora oficialmente ela tenha sido fundada por advogados e escritores pertencentes a uma associação de juristas conhecida como *Basoché*, atuante em Paris desde o século XIV.

Tais associações promoviam reuniões anuais nas quais seus membros se entretinham com a montagem de pantomimas e pequenos diálogos farsescos. Entre 1440 e 1560, foram produzidas na França mais de 150 farsas. A mais antiga de que se tem notícia chama-se *O menino e o Cego*. Nesse panorama, destaca-se *A Farsa do Mestre Pathelin*, obra-prima composta entre 1460 e 1470 e de autoria desconhecida, embora se saiba que seu autor anônimo veio da *Basoché*.

Em língua portuguesa, o dramaturgo que immortalizou o gênero foi Gil Vicente. Das muitas peças que escreveu, doze são farsas. Tanto em português como em espanhol, o vocábulo farsa não encerra um sentido determinado, tendendo a se comutar com os termos comédia e **auto**. Na Inglaterra, a farsa desenvolveu-se sob a denominação de Interlúdio, e teve em John Heywood (1497-1580) seu mais significativo cultivador.

Nomeada em alemão de Shorovetide, nesse idioma o grande mestre foi o outrora mencionado Hans Sachs, um dos grandes nomes da literatura e do teatro germânicos, hoje muito lembrado pela homenagem que lhe prestou o compositor Richard Wagner em sua ópera *Os Mestres Cantores de Nuremberg* (1867).

O entremez seria a versão ibérica mais próxima da farsa francesa, consolidando-se a partir do século XVI pelas mãos de escritores como Lope de Rueda e Miguel de Cervantes. Era geralmente apresentado entre o 2º e o 3º atos de uma peça mais longa e séria.



Glossário

Quiproquó: Equívoco no qual uma personagem é confundida com outra.

Bufão: Na definição de Luiz Paulo Vasconcelos, “personagem burlesco de comédia cuja raiz remonta à comédia grega e à fábula atelana.

Caracteriza-se pela mímica exagerada, pela utilização de recursos corporais circenses e pelas deformações físicas, do que resulta um humor espalhafatoso e grotesco” (VASCONCELOS, 2009, p. 44).

Menestrel: Na Idade Média, artista ambulante que recitava e cantava poemas em versos, frequentemente com acompanhamento instrumental.

Auto: Nome genérico utilizado em Portugal para designar qualquer peça teatral.

CAPÍTULO 4 - O TEATRO DA RENASCENÇA

4.1 Primórdios

O Renascimento, enquanto movimento artístico-filosófico, atingiu seu ápice no século XVI, teve seu primeiro florescimento na Itália e se espalhou em direção ao norte europeu num crescente arco de cultura clássica. Em sua sanha de recuperar o legado cultural greco-romano, ele seria o principal fenômeno espiritual a demarcar a passagem da Idade Média para a Idade Moderna.

No teatro, ele se construiu por uma superposição de cinco elementos, basicamente: do classicismo, de tendências medievais remanescentes, de expressão nacional, de experimentos dramáticos e de enriquecimento das possibilidades materiais do palco. Todavia, importa ressaltar, os limites do teatro renascentista nem sempre coincidem com as demais artes, como a pintura e a literatura.

Uma das formas de transição do teatro medieval para o renascentista na Itália sobreveio a partir da *sacre rappresentazione*, manifestação teatral de tipo **processional** que já empregava o italiano culto (aquele originário da Toscana) na seara textual.

No final do século XV, a pedido de Lorenzo, o Magnífico, a *sacre rappresentazione* seria revestida, pela primeira vez, de roupagens renascentistas, recorrendo-se à mitologia grega na composição de uma fábula baseada na história de Orfeu.



Glossário

Processional: Que se dá ao modo de procissão.

4.2 Influência dos Teatros Grego e Latino

Os manuscritos da dramaturgia grega chegaram ao Ocidente graças a eruditos oriundos do decadente império romano oriental, atraídos pela riqueza dos principados italianos ou exilados por causa da conquista turca de Constantinopla, fato ocorrido em 1452. Durante muito tempo, a tarefa de traduzir e editar a dramaturgia grega teria absorvido as energias dos estudiosos, deixando em segundo plano o trabalho genuinamente criativo.

Em 1502, as sete peças remanescentes de Sófocles foram publicadas por um impressor veneziano. Um ano depois, o mesmo ocorreu com a obra de Eurípides e, um pouco mais tarde, em 1518, com a de Ésquilo, cujo grego mais antigo seria mais difícil de decifrar. Antes, porém, tais estudiosos já haviam se voltado para as tragédias e comédias latinas, mais familiares ao Ocidente.

No âmbito da dramaturgia europeia de cunho humanista, destaque para *Eccerinis* (1315), tragédia escrita em latim por Mussato e inspirada em Sêneca. Na imitação dos modelos gregos, mencione-se a contribuição pioneira de Gian Giorgio Trissino, autor de *Sofonisba*, primeira tragédia clássica composta em italiano, de 1515.

Segundo Bárbara Heliadora (2013), após as primeiras peças de Trissino, Lucellai e outros autores, a tragédia italiana teria se embrenhado por um caminho de violência, terror e retórica, fruto da influência decisiva de Sêneca. O papel de inaugurar semelhante viés é atribuído a Giraldi Cinzio e sua tragédia *Orbecche*, encenada em 1541. A título de curiosidade, informe-se que foi Cinzio quem escreveu a novela *Moro di Venezia*, a fonte de Shakespeare para a criação de *Otelo*.

Em relação à comédia, que na Itália apareceu antes da tragédia, três nomes adquiriram, com o tempo, uma distinção especial: Ludovico Ariosto, Pietro Aretino e Nicolau Maquiavel. Todos os três são mais conhecidos por seus escritos em outros campos, mas, mesmo assim, deram uma contribuição bastante significativa ao teatro cômico. Em 1508, Ariosto (1474-1533) teve encenada *A Comédia da Caixinha*, com argumento extraído de Plauto e Terêncio.

A **comédia erudita** italiana, todavia, teria em Nicolau Maquiavel (1469-1527) seu mais talentoso cultivador, ao escrever, em 1520, *A Mandrágora* (impressa em 1554). Outros autores que seguiram pela mesma linha, além dos três mencionados, foram Lorenzo de Médicis e o filósofo Giordano Bruno, que escreveu uma comédia chamada *O Candelabro*.

A grande dramaturgia do Renascimento seria, na ótica de certos/as pesquisadores/as, uma dramaturgia nacional, e a Itália não poderia satisfazer a esse imperativo, visto tratar-se, em termos políticos, de uma verdadeira concha de retalhos, formada por

ducados, principados e pequenas repúblicas rivais. Seria importante notar que a “idade de ouro” do teatro na Inglaterra e na Espanha tenha se seguido à unificação e estabilização dessas nações.



Glossário

Comédia erudita: Seria, basicamente, a comédia literária da renascença italiana, que se diferenciava da comédia de improviso, isto é, a *commedia dell'arte*, pelo fato de pressupor, ao contrário desta, de um texto prefigurado e acabado.

4.3 A *Poética* de Aristóteles

A *Poética* de Aristóteles foi impressa na Itália no ano de 1498, em latim, editada por Giorgio Valla. Sua leitura teve grande repercussão entre o público culto. Após o lançamento de uma nova tradução latina, empreendida por Paccis (1536), mais rigorosa do que a anterior, veio à tona um súbito interesse pelo modelo teatral proposto pela *Poética*. E logo começaram a surgir as edições comentadas, como as de Robortello (1548) e de Maggi (1550). Com Scalinger, em 1561, o texto de Aristóteles teria adquirido mais clareza e coerência. Contudo, de todos esses comentaristas italianos, aquele que, possivelmente, angariou maior prestígio em torno de si foi Ludovico Castelvetro, cujo estudo acerca da *Poética* é de 1570.

É nele que se encontra, de maneira acabada, a conhecida “teoria das três unidades” (tempo, espaço e ação), que prescrevia a necessidade de uma ação organicamente concentrada em um mesmo lugar e no menor intervalo de tempo possível. Essa teoria, importa ressaltar, é devida a uma interpretação bastante sectária da *Poética*, na medida em que, a rigor, a única unidade que Aristóteles realmente atribuía valor era a de ação. A unidade de tempo mal é mencionada por ele e a de espaço nem isso. De todo modo, conforme se verá em outra ocasião, a interpretação formulada por Castelvetro se transformaria, em países como a França, numa verdadeira ortodoxia estética.

4.4 *De Architectura* (Vitrúvio)



Figura 10: Imagem Interna do Teatro Olímpico, em Vicenza

Fonte: Foto por Didier Descouens



Figura 11: Palco do Teatro Olímpico

Fonte: Angel de Los Rios no Flickr

Em 1486, foi editada a obra *De Architectura*, de Vitrúvio (70-15 a.C.), contribuição fundamental para plasmar o “palco italiano”, aquele que se tornaria, dali por diante, o modelo hegemônico de edifício teatral no Ocidente. Em um dos capítulos de seu

tratado, Vitruvius oferece algumas informações a respeito dos teatros da Antiguidade. A partir dessas informações, interpretadas de inúmeras maneiras, começaram a surgir os primeiros edifícios teatrais permanentes na Europa desde o desaparecimento do Império romano.

Tais edificações se deviam, em boa parte, ao empenho das cortes italianas na construção de teatros inspirados nos modelos greco-romanos, com uma diferença fundamental: a cobertura do recinto. O ponto culminante desse processo teria se dado com a construção, de 1580 a 1584, do Teatro Olímpico, em Vicenza, ainda hoje existente. O Olímpico seria, de certo modo, uma miniatura de um teatro romano, com arquibancada semicircular e cena fixa. Mas não seria a sua concepção arquitetônica, contudo, que iria predominar no futuro. Essa é devida, especialmente, ao projeto encampado pelo Teatro Farnese, de Parma, levantado em 1616, com palco italiano, proscênio e cortina, em essência o mesmo que ainda prevaleceria nos dias de hoje.

4.5 Inovações Cenográficas

Com o advento do palco italiano, criação tipicamente renascentista, o teatro ocidental vivenciou um período de grande desenvolvimento na arte da cenografia e da cenotécnica. No campo da cenografia, é preciso salientar a aplicação da “perspectiva”, recurso técnico só plenamente desenvolvido no século XV pelas artes plásticas. No tocante à sua aplicação pelas artes cênicas, quem melhor soube definir o seu significado e a sua relevância em termos filosóficos foi, novamente, Anatol Rosenfeld (2008), em seu “clássico” estudo sobre o teatro épico:

O palco encontra-se a certa distância em face do público, como um quadro dentro de cuja moldura os personagens se movem diante de um plano que, mercê da perspectiva, cria a ilusão de grande profundidade. A invenção da perspectiva central é, antes de tudo, expressão do desejo renascentista de conquistar e dominar a realidade empírica no plano artístico. Ela é sintoma de uma deslocação do foco de valores: a transcendência cede terreno à imanência, o outro mundo a este, o céu à terra. A perspectiva coloca a consciência humana – e não a divindade – no centro: ela projeta tudo a partir deste foco central (ROSENFELD, 2008, p. 54).

Em seu manejo técnico, a mais surpreendente e importante contribuição, relacionada à movimentação dos telões de fundo, seria a utilização dos mesmos conjuntos de cordas que compunham os velames das naus, responsáveis, em grande medida, pela expansão marítima. Outra inovação foi o surgimento do arco do proscênio, inicialmente para

ocultar as máquinas instaladas na caixa do palco. Com o tempo, empurrado para trás do arco, o espetáculo se tornaria, cada vez mais, uma pintura a ser observada pelo público, e não, como acontecia no teatro medieval, uma ação comunicada.

Por motivos que serão explicitados adiante, tanto a Inglaterra como a Espanha, entre os séculos XVI e XVII, se mostraram avessas às novidades técnicas advindas da Itália, gradualmente absorvidas por outras nações europeias. No entanto, não levaria muito tempo para que o palco à italiana predominasse em todo o continente.

4.6 O Drama Pastoral

O Renascimento italiano ensejou a criação de um gênero dramático original, conhecido pelo nome de drama pastoral. De natureza lírica e idílica, exaltando a figura de pastores, nele se poderia antever o desejo de um retorno ao campo por parte de uma sociedade cada vez mais urbanizada. Suas origens se encontrariam na fábula de Orfeu, na *sacre rappresentazione* de Poliziano e em certas **églogas** compostas na antiguidade por Teócrito e Virgílio. As duas obras mais reconhecidas desse gênero são *Aminta* (1573), de Torquato Tasso, e *O Pastor Fiel* (1590), de Giovanni Battista Guarini.



Glossário

Égloga: De maneira geral, toda composição poética de tema pastoral e campestre.

4.7 O Surgimento da Ópera

Nessa mesma época, surgiu na Itália o drama lírico, isto é, a ópera. Um dos marcos se sucedeu no ano de 1594, em Florença, quando lá se encenou a obra *Dafne*, com música de Jacopo Peri e texto de Ottavio Rinuccini. O recitativo teria ficado no meio-termo entre o canto e a fala, como se julgava ter sido a modulação própria da tragédia antiga. Prontamente, porém, ele conquistaria autonomia, fato que se deu em 1607 com a estreia de *Orfeu*, de Claudio Monteverdi, obra responsável por consolidar o gênero em definitivo.

Seria importante salientar que, em seu início, as orquestras se limitavam a um cravo, uma viola, um alaúde e uma harpa, e se posicionavam atrás dos cenários (ainda não havia sido inventado o fosso). Diante disso, a orquestração das primeiras óperas não possuía ainda aquela sofisticação característica de compositores como, por exemplo, Gioachino Rossini (1792-1868) e Vincenzo Bellini (1801-1835), aos quais se deve boa parte da “imagem” conhecida hoje em dia acerca da ópera italiana.

CAPÍTULO 5 - A *COMMEDIA DELL'ARTE*

5.1 Informações Preliminares

Também conhecida como comédia italiana ou comédia de improviso, o aparecimento da *commedia dell'arte* situa-se em meados do século XVI. Sua “certidão de nascimento”, o primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou “cômicos”, de que se tem conhecimento, data de 1545. Na outra extremidade, costuma-se demarcar como ponto final da *commedia dell'arte* o fim do século XVIII, quando, em 1770, foram proibidas, no Teatro San Carlino, de Nápoles, as apresentações de comédias não escritas. Outro fato significativo nesse sentido seria o fechamento, em 1780, da *Comédie Italienne*, espécie de sede dos comediantes italianos na França.

Atendo-se a essas datas, que não deixam de ser convencionais, elas confeririam aproximadamente dois séculos de existência à *commedia dell'arte*, com seu auge concentrado entre os anos de 1580 e 1630. E qual seria, antes de mais nada, a origem desse nome que marcaria, para sempre, a história do teatro ocidental? Em primeiro lugar, se deve ter em vista que ele surgiu no final do ciclo aqui delineado, por obra e graça de dramaturgos como Carlo Gozzi (1720-1806) e Carlo Goldoni (1707-1793), responsáveis por conferir um caráter erudito ao fenômeno da *commedia*. Não se tem notícia, antes deles, do uso desse termo para designar a comédia popular surgida no **cinquecento** italiano. De todo modo, a origem do nome possui duas interpretações.

A primeira, mais antiga, do filósofo Benedetto Croce, defende que a expressão deveria ser entendida como uma comédia levada a cabo por gente de profissão e ofício. Já a segunda, de um autor chamado Allardyce Nicoll, é partidária da tese segundo a qual a expressão *dell'arte* designaria uma aptidão especial, um talento singular.

Segundo a pesquisadora Roberta Barni (2003), especialista brasileira no assunto, na história da língua italiana, a *commedia dell'arte* aparece denotando tanto habilidade ou talento como, também, profissão. Questões etimológicas à parte, com a *commedia dell'arte* experimentou-se aquela que seria a primeira manifestação de um teatro profissional na Europa, tendo em vista que os comediantes italianos atuavam em companhias registradas, tal como uma corporação de ofício, além, é claro, de viverem com os proventos adquiridos na lida teatral.



Glossário

Cinquecento: Designação que os italianos conferem ao século XVI, o período mais proeminente do Renascimento.

5.2 Principais Características

Os tipos da *commedia dell'arte* retomavam, de modo atualizado, a tipologia consagrada na comédia latina: os enamorados, o marido tolo, o pai severo, o velho licencioso, o soldado fanfarrão, dentre outros. Os efeitos cômicos se sustentavam em recursos como **peripécias**, artimanhas, equívocos, trocas de identidade, disfarces, e assim por diante; em substância, os mesmos encontrados na comédia latina, na farsa francesa ou outras modalidades de teatro popular identificadas ao longo da história.

A diferença, contudo, em relação aos gêneros mencionados, é que os espetáculos da *commedia dell'arte* prescindiam de um texto prefigurado, fechado, com seus enredos e diálogos detalhadamente prescritos. Ou seja, de uma peça teatral. Em lugar dela, os comediantes italianos valiam-se de um outro recurso textual, conhecido pelo nome de *canovaccio*. Nos *canovacci* (plural de *canovaccio*), não se encontram nem diálogos nem rubricas minuciosas dizendo como deveria ser o **jogo de cena** dos atores e atrizes no palco. “Esvaziados” do ponto de vista literário, a característica básica de um *canovaccio* era servir aos elencos das companhias como um roteiro sumário de ações, no qual eram definidas as personagens, as armações da história a ser contada e praticamente mais nada. Todo o restante, incluindo as falas, ficava a cargo dos comediantes, de modo que a *commedia dell'arte* se tornasse um fenômeno teatral amparado muito mais na arte do/a ator/atriz do que do/a dramaturgo/a.



Figura 12: Reprodução de uma apresentação de comediantes italianos

Fonte: Banco de Imagens Warburg

Mesmo não abrindo mão completamente do elemento textual, o que não deixa de configurar uma dramaturgia, trata-se de uma dramaturgia aberta, pois totalmente porosa ao trabalho improvisacional dos/as atores. Uma das principais consequências desse modo de produção teatral, conforme afirma Décio de Almeida Prado (1984), seria a maior autenticidade alcançada pelos espetáculos do ponto de vista cênico. Em suas palavras:

Uma das dificuldades da criação teatral é cindir-se ela em duas etapas e dois tempos diversos, correspondentes ao trabalho de elaboração do autor e do intérprete. Origina-se assim uma dissociação prejudicial à unidade e à espontaneidade do ato criador. Na *commedia dell'arte*, sendo menor ou nulo o hiato entre pensamento e expressão, nascendo ambos no mesmo instante e através do mesmo indivíduo, aumentam consideravelmente a vivacidade cênica e a impressão de naturalidade (PRADO, 1984, p. 13).

Outra característica peculiar à *commedia dell'arte*, relacionada diretamente à anterior, diz respeito ao virtuosismo dos comediantes, encarregados da produção de espetáculos teatrais totais, com representação, canto, dança e exibições acrobáticas, algo que lhes exigia o domínio de inúmeras habilidades técnicas. Mais tarde, eles também lançariam mão de truques mecânicos e das potencialidades da cenografia (teatro de maquinaria).

Embora, ao longo do tempo, muitos estudiosos sérios tenham se dedicado com afinco a recuperar o jogo cênico desses espetáculos, até certo ponto ele é, infelizmente, irreconstituível, na medida em que a iconografia disponível sobre a *commedia* configura um terreno complicado de pesquisa, nomeado por Roberta Barni (2003) de “areia movediça” em razão do alto grau de idealização presente nesses registros. Barni (2003) se refere em especial a certas obras, produzidas por artistas plásticos franceses como Jacques Callot e Antoine Watteau, nas quais algumas figuras da *commedia* são retratadas, e que durante muito tempo teriam sido, erroneamente, consideradas como um registro fidedigno desse fenômeno, no que concerne à indumentária e à gestualidade.



Figura 13: Pintura de Watteau a retratar o Arlequim

Fonte: Foto por Jean Louis Mazieres

Se, por um lado, os atores e atrizes dispensavam, em seu trabalho, a leitura e posterior montagem de uma peça, por outro, cada um/a procurava se especializar mais e mais em um tipo. Dentro desse universo, restrito a apenas uma personagem, os/as comediantes iam, aos poucos, reunindo um repertório próprio de piadas e *gags* visuais, conhecidas pelo nome de *lazzi* (muitas das quais registradas textualmente). Sobre essa estrutura, assentada nos *canovacci* e nos *lazzi*, é que se dava a tão decantada improvisação da comédia italiana. Trocando em miúdos, não se tratava de uma improvisação “a partir do nada”. Assim como os músicos de *jazz*, que improvisam em cima de um núcleo harmônico-melódico específico (por eles/as denominado de *tema*), os aspectos improvisacionais da *commedia dell'arte* também possuíam, em boa medida, uma base de apoio a guiá-las.

Além disso, conforme destaca Roberta Barni (2003), havia razões de mercado para que o modo de produção dos/as comediantes italianos se configurasse dessa maneira. Com efeito, a improvisação poderia ser considerada também como uma estratégia “mercadológica”, que permitia às companhias se fixarem, em um mesmo local, durante temporadas relativamente longas, algo muito difícil de ser feito trabalhando-se com um repertório tradicional de peças. As situações cômicas presentes nos *canovacci* eram não somente mais fáceis de serem identificadas, compostas e parcialmente memorizadas pelos elencos, como ofereciam uma gama ampla de variações possíveis.

Com elencos integrados por 10 a 12 atores e atrizes, quem detinha a função, dentro das companhias, de ordenar o conjunto, dotando-o de uma maior organicidade, era o *capacomico*, figura que seria uma espécie de precursor do moderno diretor teatral.



Glossário

Peripécia: O mesmo que reviravolta; mudança no curso dos acontecimentos que altera a sorte das personagens.

Jogo de cena: A maneira como o/a ator/atriz se movimenta e se relaciona em cena.

5.3 As Máscaras

O uso das meias-máscaras, uma das marcas mais presentes no imaginário existente em torno da *commedia dell'arte*, seria uma contiguidade das máscaras carnavalescas de Veneza, região da Itália em que o costume de cobrir o rosto com tais acessórios se fazia presente tanto em festas públicas como privadas. Em termos cênicos, semelhante expediente técnico permitia aos atores e atrizes terem suas personagens imediatamente reconhecidas pelo público.

5.4 Os Tipos

As máscaras e as personagens da *commedia dell'arte* representavam e satirizavam alguns componentes da sociedade italiana do período renascentista, dentre os quais os principais seriam:

- O mercador da República de Veneza (Pantaleão)
- O carregador de Bérgamo (Arlequim)
- O pedante de Bolonha (Doutor)
- O apaixonado toscano (namorado)
- O militar espanhol (capitão)

Pantaleão

- É o tipo mais constante das comédias, dentro do eixo principal das máscaras, constituído pelos velhos e pelos *zanni*.
- Expressava-se no dialeto de Veneza.
- Sendo um mercador rico, seria o típico representante da burguesia.
- Sovina, costumava aparecer também como um pai de família intransigente ou um apaixonado ridículo.
- Sua figura era toda angulosa.

Doutor Graciano

- Em geral jurista, às vezes médico, era a personagem que, com seu discurso pedante, satirizava os eruditos de então.
- Sustentava sua comicidade valendo-se do dialeto bolonhês, lembrando que a Universidade de Bolonha é a mais antiga da Europa.
- Sátira ao humanismo em sua expressão mais reacionária.

Capitão

- Possuía diversas variantes: Spaventa, Rodomonte, Matamoros, etc.
- Típica figura do falso corajoso, que a todos desafia mas, na hora h, acaba fugindo.
- Sátira aos dominadores espanhóis.
- Linguagem repleta de espanholismos.

Zanni (Criados)

- Originavam-se de Bérghamo, região montanhosa da Itália, cuja pobreza fazia com que seus habitantes precisassem migrar para localidades mais ricas, como Gênova ou Veneza.
- Também se expressava em seu dialeto de origem.
- Pouco tem a ver com o escravo da comédia latina ou o criado da comédia erudita italiana.
- O primeiro *zanni* (Brighella) era esperto e usava roupa branca com galões verdes.
- O segundo *zanni* (Arlequim) era estúpido, preguiçoso e guloso.
- Sua roupa, de tanto ser remendada, virou uma colcha de retalhos, dispostos em diferentes combinações simétricas (quadrados, trapézios e losangos).
- Às vezes, tais características podiam se inverter ou se fundir numa só personagem.
- A lista dos *zanni* é enorme, assim como de seus ecos. Da figura de Pedrolino, teriam surgido, por exemplo, o Pierrô francês e o Petrushka russo.

As Criadas ou Amas (*zagna*, versão feminina dos *zanni*)

- Geralmente falavam em toscano e possuíam diversos nomes: Franceschina, Esmeraldina, Diamantina, Carrollina ou Colombina.
- Não usavam máscaras.

Os Enamorados

- Falavam em toscano literário e, assim como as criadas, não usavam máscaras.
- Entre os homens, os nomes mais comuns eram Fabrício, Horácio, Cíntio, Flávio e Lélío.
- Entre as mulheres, Isabella, Angélica, Aurélia, Flamínia e Lavínia.

Eventualmente havia outras personagens, como, por exemplo, a figura de um segundo capitão. Havia também papéis genéricos como o tabelião, o médico ou o marinheiro.

5.5 A Mulher na Cena

Na história do teatro ocidental, além de representar um marco na profissionalização do trabalho **atoral**, à *commedia dell'arte* costuma se atribuir também a inclusão da mulher no palco. Embora, muito provavelmente, a profissão de atriz não tenha surgido no Ocidente apenas no alvorecer da Idade Moderna, levando-se em conta toda a trajetória pretérita da arte teatral, com a *commedia dell'arte* ela haveria, por assim dizer, de se “institucionalizar”. De acordo com Roberta Barni (2003), a entrada das mulheres em cena, algo que se sucedeu aos poucos, trouxe consequências à *commedia*. Uma delas seria atenuar um pouco seu aspecto burlesco, introduzindo, em contrapartida, certo elemento de erotização. Para além disso, transcrevendo as palavras da autora,

com as mulheres também entra em cena a erudição, a improvisação de tradição acadêmica, improvisação poética e conceitual, cantada em rima, em suas componentes cultas e populares. Os *zanni* perderão um pouco de terreno, conquistado pela comédia agora mais sutilmente erótica que se deve à presença das atrizes da Arte. Sabemos que não só de erudição se valiam as comediantes: algumas eram sábias em utilizar expedientes de provocação erótica para conquistarem o favor do público (BARNI, 2003, p. 32-33).



Glossário

Atoral: Relacionado à arte do ator/atriz.

CAPÍTULO 6 - O “SÉCULO DE OURO” ESPANHOL

6.1 Primórdios

Diferentemente da Itália, retalhada politicamente, a Espanha adentrou o século XVI como um Estado-nação moderno, cuja base assentava-se na unificação dos reinos de Aragão e Castela, consolidada em 1492 com o casamento entre o rei aragonês Fernando e a rainha castelhana Isabel. Outro fator de unificação, que transcenderia o poder secular das alianças políticas, relaciona-se à fé católica, visto que a formação da Espanha se liga intimamente à luta de cunho religioso empreendida durante séculos contra os muçulmanos pela posse da Península Ibérica. Granada, o último reduto de resistência moura, caiu diante da investida cristã também em 1492.

Neste mesmo ano, impossível deixar de lembrar, Cristóvão Colombo, a serviço da Coroa espanhola, chegava à América, estabelecendo desde então um contato com o “novo” continente, graças ao qual, devido ao seu caráter espoliador, a Espanha se transformaria em uma grande potência política e econômica europeia. Com Carlos I, neto de Fernando e Isabel, a Espanha atingiria o auge de seu poderio, incorporando ao império possessões localizadas na Áustria, na Itália e nos Países Baixos, sempre pela via das alianças matrimoniais de cunho político.

No campo cultural, o final do século XV assistiria à consolidação da língua castelhana, da qual nos dão prova duas obras escritas pelo filólogo Elio Antonio de Nebrija, *Gramática sobre la Lengua Castellana* e *Interpretación de las Palabras Castellanas en Latín*. O ano de lançamento de ambas? 1492. Desse caldeirão, em que se misturam elementos políticos (absolutismo monárquico), religiosos (forte ascendência da Igreja Católica), sociais (decadência do feudalismo) e econômicos (as riquezas defraudadas da América), sobreveio um período de esplendor artístico jamais visto na história espanhola, que se tornaria conhecido pela expressão de “século de ouro”.

6.2 Traços Gerais

E qual seria, precisamente, o intervalo de tempo assim designado? Suas balizas não são precisas, compreendendo, mais ou menos, aos anos intercalados entre 1550 e 1650, época que assistiu ao surgimento de algumas das mais importantes figuras relacionadas à cultura e à arte espanholas. Dentre elas, destacam-se, na literatura, nomes como Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo e Luis de Góngora. Na pintura, os mais proeminentes seriam El Greco, Diego Velázquez e Francisco de Zurbarán, ainda hoje reverenciados. E no teatro? Bem, no tocante à arte teatral, não seria exagero afirmar que poucas vezes na história vivenciou-se uma era tão prolífica, seja no aspecto cênico, seja no dramático. Com relação a este, informe-se que a lista de dramaturgos surgida na Espanha de então é enorme, atingindo, tranquilamente, a contagem de três algarismos ou mais. Do ponto de vista da cena, ao “século de ouro” espanhol se deve a criação de um palco bastante original, cuja conformação diz muito a respeito não só do teatro como, também, da sociedade daqueles tempos.

6.3 O Teatro do Século de Ouro

A Juan del Encina (ou Encina) normalmente é atribuído o papel de primeiro representante da dramaturgia renascentista espanhola. Sua obra é constituída sobretudo por églogas, textos de temática campestre inspirados, tal qual o drama pastoril italiano, em certas composições de Virgílio. Mais tarde, graças ao que aprendera durante uma estada na Itália, Encina criaria textos mais elaborados, preparando o terreno, por assim dizer, aos dramaturgos vindouros de língua castelhana. Além de dramaturgo, ele também se notabilizou como poeta e músico.

O primeiro dramaturgo a atingir, contudo, um espectro mais amplo de público no panorama do teatro espanhol quinhentista seria Lope de Rueda. Exercendo simultaneamente as atividades de autor, ator e empresário, Rueda percorreu o país com sua companhia, junto à qual se apresentava para plateias nobres e plebeias. Consta, inclusive, que o entusiasmo de Miguel de Cervantes pelo teatro teria sido despertado quanto este, aos 14 anos, assistiu a uma apresentação do grupo liderado por Rueda.

Aliás, em se tratando de Cervantes, escritor universalmente consagrado como o criador de *Don Quixote de la Mancha*, vale a pena assinalar que ele escreveu bastante para o palco. É dele, por exemplo, a única tragédia espanhola remanescente da época, chamada *O Cerco de Numancia*. De seus entremezes, quatro são bastante bafejados: *O Juiz dos Divórcios*, *O Velho Ciumento*, *a Cova de Salamanca* e *Retábulo das Maravilhas*.

Já adentrando no século XVII, o teatro do “século de ouro” teria atingido, se não o ápice, ao menos a sua plena maturação, muito bem representada pela obra de Lope de Vega. Seu aparecimento, de acordo com Newton Cunha (2012), teria ajudado a consolidar as experiências passadas e, ao mesmo tempo, renovar as perspectivas da dramaturgia espanhola futura.

Com ele a forma da **comédia** em três atos, ou, melhor dizendo, em três jornadas, como era costume nomear naquele tempo as partes constituintes de uma peça, teria se firmado em definitivo. A Vega também se deve a utilização de métricas variadas na composição dos diálogos (polimetria) e o desenvolvimento de uma figura que se tornaria uma das marcas do “século de ouro” teatral: o **gracioso**.

Poeta, novelista e dramaturgo de vida extremamente conturbada, o tamanho de sua produção é algo simplesmente espantoso: a depender das catalogações, ele teria escrito um mínimo de 700 e um máximo de 1500 peças. Independente dessas estimativas, mais de 500 sobreviveram, das quais 300 são hoje consideradas autênticas. Sua obra dramática mais conhecida é *Fuente Ovejuna*, na qual ele defende, basicamente, duas ideias: a nobreza de espírito não seria um privilégio da aristocracia, mas uma qualidade extensiva a todas as classes sociais; para impedir os abusos dos mais fortes sobre os mais fracos, haveria a necessidade de um governo forte e centralizador, concentrado na autoridade monárquica.



Figura 14: Lope de Vega
Fonte: Domínio Público

Em 1609, Lope de Vega foi convidado a falar sobre seu trabalho para um grupo de acadêmicos de Madri. Dessa conferência veio a lume o texto *A Nova Arte de Fazer Comédias Nestes Tempos*, uma das referências teóricas acerca da dramaturgia espanhola produzida na época.

Outro dramaturgo que não poderia ser deixado de lado em uma antologia do “século de ouro” é Tirso de Molina. Das 80 peças de sua lavra que sobreviveram ao tempo, duas especialmente são bastante conhecidas e admiradas: *Dom Gil das Calças Verdes*, de feitio cômico, e *O Burlador de Sevilha*, texto no qual a figura de Dom Juan, seu protagonista, teria adquirido as feições definitivas que o converteriam em uma tradição do teatro ocidental.

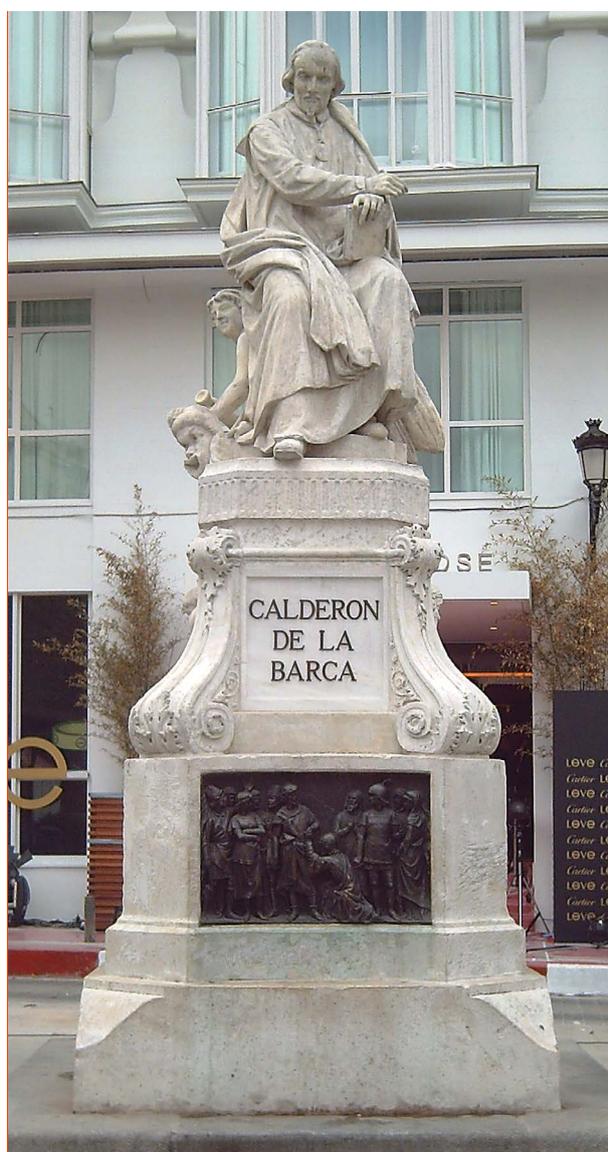


Figura 15: Monumento em homenagem a Calderón de la Barca, na Espanha

Fonte: Foto por Luis García

Por fim, no âmbito do teatro, o último dos grandes autores do “século de ouro” foi Calderón de la Barca, cuja carreira dramática se iniciou em 1623 com a composição de obras direcionadas para os teatros populares. Posteriormente, com a construção de um teatro no Palácio do Retiro, de la Barca voltou-se para um público mais elitizado e para as exigências do palco italiano e sua cenografia. Dele, contabilizam-se mais de 120 peças laicas (as comédias), muitos entremezes e cerca de 70 **autos sacramentais**, gênero de cunho religioso ao qual se dedicou especialmente após sua ordenação sacerdotal, fato sucedido em 1651.

Se, por um lado, muitas de suas peças tratam de uma temática comum à época, relacionada à honra e à virtude, *A Vida é Sonho*, sua mais famosa criação, foge a esse modelo, por constituir-se numa grande alegoria teológica, das mais belas da história do teatro.

Muitos e muitos outros autores ainda poderiam ser mencionados, configurando um arrolamento exaustivo e desnecessário. As referências primordiais, acredita-se, foram contempladas. O que ainda restaria destacar a respeito da dramaturgia do “século de ouro” seria o seu caráter antiaristotélico: nem mesmo a tradicional divisão entre um gênero grave (a tragédia) e outro jocoso (a comédia), os espanhóis encamparam plenamente. A comédia prescrita por eles abarcava elementos mais afinados ao registro trágico, como a escrita em versos, e outros mais afinados ao registro cômico, como a inclusão de personagens “rebaixadas” do ponto de vista social. Tal hibridismo perdurou até o momento em que as doutrinas neoclássicas, vindas da França, começaram a exercer forte influência no teatro hispânico. Para todos os efeitos, seria o fim do “século de ouro” teatral.



Glossário

Comédia: Na designação conferida pelos espanhóis, comédia seria qualquer peça teatral, independente de ela possuir um tom grave ou cômico.

Gracioso: Personagem típica do “século de ouro” espanhol. Segundo Newton Cunha, o gracioso seria quase sempre um criado “incumbido das burlas perspicazes ou das expressões ingênuas e tolas, independentemente das características da peça ou da gravidade do assunto” (CUNHA, 2012, p. 33).

Auto sacramental: Peça religiosa, de cunho alegórico, própria do teatro medieval ibérico.

6.4 Os Corrales

A maior parte da dramaturgia produzida no decorrer do “século de ouro” destinava-se a um tipo de edifício bastante original, conhecido na Espanha pelo nome de *corral de vencidad*. Apresentando influências da arquitetura árabe, os *corrales* eram formados de casas contíguas, com dois andares de altura, em cujo centro se encontrava um pátio central em comum. Neste espaço, ficavam os homens do povo, chamados de *mosqueteros*.

Na parte oposta à área de representação, havia as *cazuelas*, reservado às mulheres de origem popular. Já os aposentos superiores, que circundavam o pátio, destinavam-se aos nobres e burgueses ricos, que podiam alugá-los por até um ano ou mais.



Figura 16: Palco do Corral de Almagro, na Espanha

Fonte: Foto por Antonio Leyva



Figura 17: Corral de Almagro, na Espanha

Fonte: Foto por Santiago Lopez-Pastor

Assim como nos teatros do período elisabetano, próximo assunto a ser abordado, os *corrales* dispensavam qualquer tipo de cenografia mais sofisticada, aspecto que conferia à dramaturgia espanhola ampla liberdade nas alterações de ambiente, a depender somente do que era dito a respeito por alguma personagem. A maioria desses edifícios foi construída na segunda metade do século XVI, apesar de haver referência a um *corral* de Valência inaugurado em 1530. Quem os levantava, quase sempre, eram as *Cofradías de la Passión y de la Soledad*, organizações de devotos católicos responsáveis por exercer atividades caritativas. No século XVIII, devido ao forte influxo do neoclassicismo francês, a quase totalidade do *corrales* foi demolida, cedendo lugar a teatros de palco italiano. Somente um deles ainda permanece de pé e ativo: o *corral* de Almagro, construído em 1628.

CAPÍTULO 7 - O TEATRO ELISABETANO

7.1 Primórdios

Assim como no caso espanhol, a Inglaterra também adentrou o século XVI como um Estado-nação pleno, governada em moldes absolutistas desde, pelo menos, 1485, ano que marcaria a ascensão da dinastia Tudor ao poder. Nessa mesma época, final do século XV, a língua inglesa teria sua grafia e sua gramática normatizadas, configurando o assim chamado inglês moderno. Apesar de a designação teatro elisabetano (ou isabelino, como preferem certos/as autores/as) referir-se ao tempo de Elisabeth I, que governou o país de 1558 a 1603, vale frisar que a expressão compreende um período que ultrapassa as fronteiras do reinado da “rainha virgem”, adentrando até, aproximadamente, ao tempo da **restauração monárquica**.

Feito esse preâmbulo, acrescenta-se que o Renascimento italiano, com toda a carga de humanismo, individualismo e classicismo que o singulariza, demorou a repercutir na Inglaterra, devido a razões de ordem linguística, geográfica e, também, religiosa. Isso porque, com a reforma anglicana, implementada pelo rei Henrique VIII em 1534, estabeleceu-se um rompimento entre a coroa inglesa e a Igreja Católica. A partir de então, tudo o que viesse da Itália sofreria certa rejeição em solo britânico, independente de suas relações com o papado. Àquela altura, o teatro medieval já adquirira plena maturidade na ilha, fazendo com que as formas advindas da Itália permanecessem, a princípio, confinadas a ciclos restritos, como escolas e universidades.

De acordo com Bárbara Heliodora (2015), especialista brasileira no assunto, a dramaturgia de influência clássica passou pelas mesmas etapas anteriormente vistas na própria Itália, ainda que de maneira temporã: primeiro as obras eram encenadas em sua

língua original, depois em língua vernácula até que, finalmente, começavam a surgir trabalhos originais sob inspiração dos modelos greco-romanos.

A primeira comédia escrita em inglês a apresentar notória ascendência latina foi *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall, diretor do tradicional colégio Eton, que a teria composto entre 1534 e 1552. Alguns anos depois, em 1562, um acontecimento mais significativo teve lugar com a estreia de *Gorboduc*, tragédia de matriz senequiana, escrita por Thomas Norton e Thomas Sackville e representada por estudantes de Direito perante a rainha Elisabeth I. Com diálogos em **versos brancos**, nessa obra escrita a quatro mãos foi utilizado pela primeira vez o pentâmetro iâmbico, que se tornaria o verso típico da dramaturgia elisabetana, correspondente, na métrica de nosso idioma, ao decassílabo.



Glossário

Restauração Monárquica: Período que vai, na história inglesa, do fim da república puritana e a consequente volta dos Stuart ao poder (1660) à revolução gloriosa de 1688.

Versos brancos: Versos que não possuem rima.

7.2 Os *University Wits*

Para que a dramaturgia de influxo clássico se consolidasse de vez na Inglaterra, foi de grande importância o aparecimento de um grupo de autores conhecido pela alcunha de *university wits*. Embora oriundos da classe média, seus integrantes tiveram acesso às aristocráticas universidades britânicas, onde tomaram contato com a dramaturgia latina. John Lyly, Robert Greene, George Peele, Thomas Nash, John Lodge, Christopher Marlowe e Thomas Kyd – o único que não frequentou universidade – seriam os nomes mais representativos desse conjunto. Com eles, a dramaturgia elisabetana teria se consolidado, preparando o terreno, de algum modo, para o advento de William Shakespeare e sua obra.

Aos *university wits* deve-se o estabelecimento de certos paradigmas que se tornariam hegemônicos no teatro inglês do período, como a junção de elementos trágicos e

cômicos, a rejeição das unidades neoaristotélicas e a criação de gêneros peculiares, como a comédia romântica, a tragédia de vingança ou a peça onírica. Assim como aconteceu na Espanha do “século de ouro”, com todas as suas particularidades, a dramaturgia elisabetana absorveria a influência clássica sem, no entanto, jamais se render totalmente a ela. Isso quer dizer que sua introdução não representou necessariamente uma rejeição à tradição medieval, sagrada ou profana. Boa parte da riqueza e da beleza normalmente atribuídas ao teatro elisabetano advêm dessa fusão original entre elementos clássicos e “bárbaros”, que se desdobram, de certo modo, numa curiosa síntese entre cultura erudita e popular.

Do teatro medieval, os elisabetanos mantiveram, entre outras coisas, o gosto pela movimentação cênica, repleta de duelos, correrias e perseguições de toda ordem. Dos clássicos, eles retomaram, especialmente, a composição mais aprofundada das personagens, com seus caracteres complexos e nuançados, a lhes conferir maior individualização.

Embora nunca seja fácil estabelecer balizas precisas acerca de qualquer fenômeno estético-social, duas peças costumam ser alçadas à categoria de precursoras do teatro elisabetano: *A Tragédia Espanhola*, de Thomas Kyd, e *Tamerlão*, de Christopher Marlowe, ambas de 1587. A primeira, cuja violência não esconde suas raízes senequianas, teria servido de modelo ao *Hamlet*, a mais famosa das tragédias de Shakespeare. Já a segunda, uma comédia de grande sucesso, gerou, posteriormente, uma continuação.

7.3 William Shakespeare (1564-1616)

Na contemporaneidade, tornou-se difícil, se não impossível, abordar a obra de William Shakespeare de maneira isenta, na medida em que, entre ela e nós, interpõe-se uma gama imensa e poderosa de valores, já estabelecidos como uma verdadeira tradição. Sumariamente, tais valores dão conta de que Shakespeare seria o maior dramaturgo da história do teatro e, além disso, o maior escritor de todos os tempos. Exemplo supremo dessa abordagem mais “tradicional” encontra-se nos estudos do crítico estadunidense Harold Bloom (2001), que elevam a dramaturgia shakespeariana à categoria de centro do **cânone** literário ocidental. E o que isso significa? Significa que sua obra seria a “**pedra de toque**” da estética literária, a partir da qual todas as outras deveriam ser avaliadas – mesmo as que lhe precederam cronologicamente.

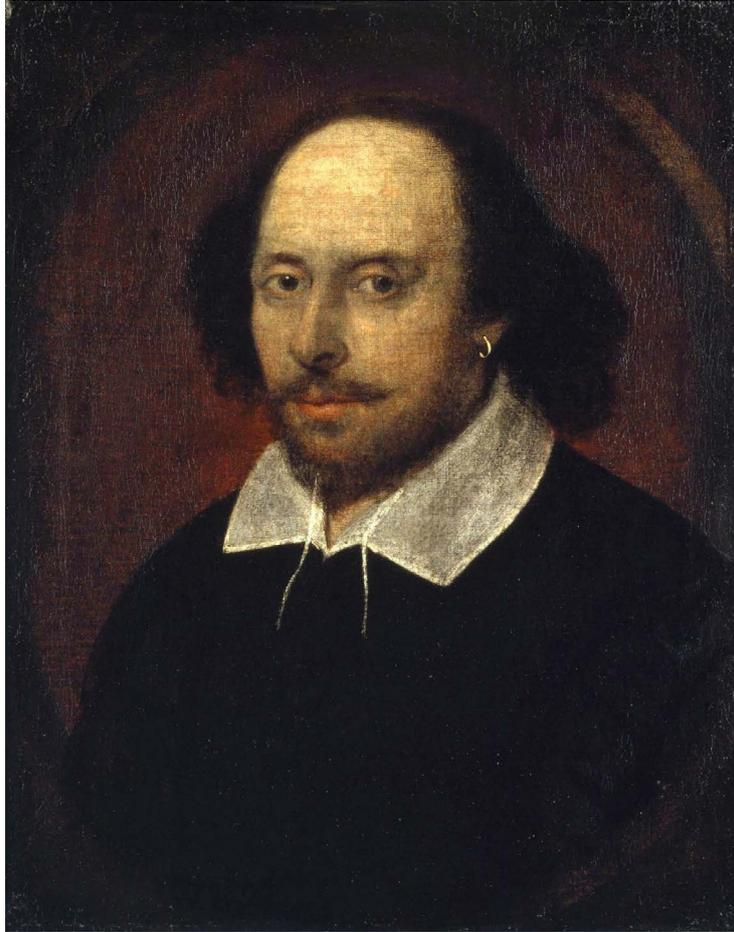


Figura 18: Retrato de Shakespeare conhecido como *Chandos Portrait*, pintado em 1610 e de autoria desconhecida

Fonte: Books18 no Flickr

Não caberia aqui, é claro, discutir o acerto ou desacerto dessa valoração, mas apenas salientar que ela não “caiu do céu”, isto é, não se trata de algo transcendente, que paira além da história. Como qualquer outro fenômeno de ordem estética, a canonização de Shakespeare possui sua historicidade própria, que começa no teatro elisabetano, passa pelo romantismo (alemão e francês) e desemboca no imperialismo inglês do século XIX, com sua política de dominação econômica e cultural.

Feitas tais ressalvas, vale informar desde já que Shakespeare jamais frequentou uma universidade. Acumulando, em diversos momentos da carreira, as funções de autor, ator e empresário teatral, tudo o que ele escreveu teve a intenção pragmática de agradar ao público de sua época, composto tanto de nobres quanto de plebeus.

Nascido em 23 de abril de 1564, na pequena cidade de Stratford-upon-Avon, não se sabe ao certo em que ano ele a deixou para tentar a carreira teatral em Londres, mas supõe-se

que tenha sido por volta de 1588. Mesmo em suas primeiras peças já é possível observar sua desenvoltura, ao se embrenhar por um número amplo de gêneros como, por exemplo, a comédia latina (*A Comédia dos Erros*), a comédia romântica (*Os Dois Cavalheiros de Verona*), a tragédia senequiana (*Tito Andrônico*) e a peça histórica (*Henrique IV, Henrique V, Ricardo III*).

Para Bárbara Heliodora (2013), autora de estudos como *Falando de Shakespeare* (2009) e outros, após esse primeiro impulso, a dramaturgia shakespeariana teria adentrado em uma nova fase, na qual seu estilo e sua visão de mundo vão ficando mais definidos. É o período de peças como *A Megera Domada*, *O Mercador de Veneza*, *Sonho de uma Noite de Verão* e *Romeu e Julieta*. Aos 35 anos, mais ou menos na mesma época em que Shakespeare se tornara sócio de um teatro (o Globe Theatre), veio o pleno amadurecimento como artista. A esta etapa se inserem as “grandes tragédias”, dentre as quais *Rei Lear*, *Macbeth*, *Otelo* e *Hamlet*. Por fim, em sua fase final, encontram-se peças como *Conto de Inverno* e *A Tempestade*, também consideradas de grande qualidade.



Glossário

Cânone: A designação mais comum da palavra diz respeito aos decretos e leis concernentes à disciplina religiosa (direito canônico). Por metonímia, ela costuma ser utilizada para definir um corpo de livros e obras artísticas que mereceria um destaque muito especial na história, devido à sua enorme qualidade estética.

Pedra de toque: Pedra usada para aferir a pureza do ouro. Por extensão de sentido, os critérios utilizados para a avaliação de algo.

7.4 O Teatro Elisabetano Pós-Shakespeare

Outros autores relevantes que de certo modo sucederam a Shakespeare, falecido em 1616, foram Ben Jonson (1572-1637), o único dramaturgo do período a escrever segundo as normas do classicismo, e John Fletcher (1569-1625). Este, além de ter colaborado com Shakespeare em obras como *Henrique VIII* e *Dois Parentes Nobres*, tornou-se o principal autor da companhia após sua aposentadoria.

Com a morte da rainha Elisabeth I, em 1603, o trono inglês caiu nas mãos de uma outra dinastia, a dos Stuarts, ascendendo ao poder Jaime I. Semelhante sucessão trouxe inúmeras consequências em termos políticos, econômicos e culturais. No que concerne ao teatro, nota-se um acentuado processo de elitização, com o surgimento de peças passadas entre jovens de alta categoria social e voltadas para públicos mais aristocráticos. Ademais, nessa mesma época, entraram em moda certos espetáculos conhecidos como *masques*, compostos de música, danças e figurinos esplendorosos, feitos para agradar especialmente à corte. O teatro elisabetano começava, gradativamente, a se desprender de suas origens populares.

7.5 A Revolução Republicana e a Restauração Monárquica

Em 1640, quando o partido dos puritanos, liderados por Oliver Cromwell, destituiu os Stuarts do trono e implantou um governo republicano na Inglaterra, o teatro sofreria um novo e terrível golpe. Dois anos depois de chegarem ao poder, os puritanos simplesmente ordenaram o fechamento de todos os teatros londrinos, que na época seriam uns 16 ou 17. Em seguida, tomaram uma atitude ainda mais grave: providenciaram a destruição desses edifícios. Durante o regime republicano, foram permitidas somente a montagem de peças moralizantes em escolas ou casas particulares, nada mais do que isso.

Com a restauração da monarquia e a conseqüente volta dos Stuart ao poder, em 1660, o teatro na Inglaterra retomaria suas atividades regulares, sem, todavia, a mesma pujança e o mesmo esplendor de antes. Foi nesse momento que a tragédia neoclássica francesa começou a conquistar terreno entre os ingleses, lembrando que boa parte do exílio imposto à família Stuart se deu na França. Seu principal cultivador, ou pelo menos aquele a alcançar maior destaque, foi John Dryden (1631-1700). Com a introdução dos preceitos neoclássicos, os teatros com palco italiano tornaram-se, desde então, amplamente hegemônicos.

A forma dramatúrgica que deveria refletir os novos tempos seria a *comédia da restauração*, considerada, devido a algumas especificidades, como um gênero em si. Dentre os vários autores que se dedicaram a ela, estava uma mulher chamada Aphra Behn (1640-1689), apontada por Bárbara Heliodora (2013) como a primeira escritora e dramaturga profissional do teatro ocidental:

Ela cresceu nas Índias Ocidentais, e seu primeiro romance foi *Oroonoko*. O casamento com um rico comerciante é que lhe deu entrada na corte, mas ficou logo viúva. Sua personalidade levou o rei Carlos II a enviá-la à Holanda em uma missão de espionagem. Consciente da

força do preconceito, Behn publicou um grande número de obras anonimamente, mas seu talento acabou reconhecido até mesmo pelo respeitadíssimo [John] Dryden. Ela é autora de uma série de comédias ricas de intrigas e aventuras, das quais a melhor é *The Rover* (*O Errante*), montada na década de 1970 pela Royal Shakespeare Company com um elenco chefiado por Jeremy Irons. Aphra Behn foi enterrada na catedral de Westminster, onde diz seu epitáfio: ‘Jaz aqui a prova de que o espírito não consegue nunca ser defesa suficiente contra a mortalidade’ (HELIODORA, 2013, p. 196-97).

7.6 A Cena Elisabetana

O primeiro teatro de Londres, o The Theatre, foi fundado em 1576 por James Burbage, um antigo carpinteiro. Nas décadas seguintes, cerca de outros 20 edifícios teatrais se estabeleceriam na capital inglesa, algo inédito não só na Grã-Bretanha como em todo o continente europeu. Alguns deles, como o Globe, podiam abrigar até 2.000 espectadores.



Figura 19: Imagem interna do Globe Theatre, em Londres

Fonte: Foto por David Stanley

A estrutura aberta do palco elisabetano, uma arena de três lados dotada de uma área frontal projetada para o centro do pátio, favorecia bastante a relação com o público, fazendo do teatro ali apresentado não um quadro que se movimenta, algo próprio do palco italiano, mas uma ação comunicada, herança da cena medieval. Em outras palavras, um teatro de convenção, isto é, que não se preocupa em esconder o jogo teatral, admitindo tratar-se desde o primeiro momento de uma “mera” representação.

Apesar da diferença no preço dos ingressos, a maneira como os antigos teatros elisabetanos funcionavam e se dividiam revelaria um diálogo razoável entre as diferentes classes sociais inglesas.



Figura 20: Imagem externa do Globe Theatre, em Londres

Fonte: Foto por Neil Willsey

No tocante à formação das companhias, importa ressaltar que todas eram formadas exclusivamente de atores, não sendo permitida, portanto, a presença de atrizes em suas fileiras. Semelhante veto às mulheres teria motivações ancestrais, que remontavam ao tempo em que o teatro inglês deixou as igrejas e foi parar nas mãos das corporações de ofício. Uma de suas consequências, em termos dramaturgicos, seria uma limitação considerável de papéis femininos, normalmente reduzidos a moças muito jovens ou a mulheres idosas, interpretadas em cena por rapazes impúberes, ou seja, que ainda não haviam engrossado a voz ou adquirido barba. A Inglaterra, acrescente-se, foi o último dos países europeus a aceitar as mulheres no palco, algo que se deu em data bastante adiantada.

Por fim, resta informar que os atores do teatro elisabetano, ao constituírem suas companhias, necessitavam da ajuda e proteção de algum nobre, que deveria assumir o papel de patrono da organização. Caso contrário, eles não poderiam trabalhar e correriam até o risco de serem presos. É por isso que todas as companhias da época ostentavam o nome de seu benfeitor, tal como a *Lord Chamberlain's Men* (Os Homens do Lord Chamberlain), onde Shakespeare atuou.



Sabendo um pouco mais

O edifício hoje existente em Londres que leva o nome de Globe Theatre é uma réplica contemporânea do histórico teatro fundado por William Shakespeare (entre outros) no ano de 1599, cujo palco serviu às estreias de algumas de suas maiores obras-primas. Inaugurado em 1997, ele fica a mais ou menos uns 200 metros do local onde se encontrava o edifício original, no bairro de Southwark.

CAPÍTULO 8 - O NEOCLASSICISMO FRANCÊS

8.1 Primórdios

A consolidação do Estado francês, estabelecida entre os séculos XVI e XVII, realizou-se de maneira extremamente conturbada, notadamente devido aos inúmeros conflitos envolvendo os católicos franceses, de um lado, e os protestantes (huguenotes), de outro. As guerras civis só cessaram, e mesmo assim por algum tempo, quando Henrique de Navarra, um protestante convertido por conveniência ao catolicismo, assumiu a coroa francesa em 1593 com o nome de Henrique IV.

Na França, ocorreu um processo curioso, no qual a consolidação e normatização da língua francesa coincidiram com a introdução e a assimilação dos princípios renascentistas vindos da Itália. Exemplos dessa convergência singular poderiam ser encontrados em obras como *Arte Poética* (1548), de Thomas Sebillet, *Defesa e Ilustração da Língua Francesa* (1549), de Joachim Du Bellay, e *Cleópatra Cativa* (1553), de Etienne Jodelle. As duas primeiras são estudos teóricos que, sob influência dos clássicos, renunciaram algumas mudanças vindouras no idioma hegemônico da **Gália**. Já a terceira seria a tragédia inaugural escrita nesse mesmo idioma.

Posteriormente, com a fundação da Academia Francesa, em 1635, esse processo adquiriria feições institucionais, de modo que a implantação do classicismo na França se tornasse uma verdadeira questão de Estado, com contornos francamente elitistas. A consequência dessa radical academização da arte francesa, na qual o teatro, obviamente, estava incluído, foi o surgimento de uma poética (isto é, de um modo de fazer) de caráter normativo, cujas regras deveriam ser seguidas à risca.

No caso do teatro, e mais especificamente da dramaturgia, as normas do belo estariam contidas, claro, na *Poética* de Aristóteles. Contudo, não se pode perder de vista que o

conhecimento dos franceses acerca desse documento era indireto, pois intermediado pela leitura de comentaristas italianos. A esse respeito, basta informar que a primeira tradução da *Poética* para o francês só veio a lume em 1671, quando o classicismo há tempos se institucionalizara.

Mais de cem anos antes, recorde-se, o erudito Ludovico Castelvetro já havia elaborado, ao reinterpretar a *Poética*, a “teoria das três unidades”, mencionada anteriormente, na abordagem do impacto gerado pelas ideias de Aristóteles no Renascimento italiano. De acordo com Jean-Jacques Roubine (2003), estudioso francês da história do teatro, esse culto a Aristóteles, usualmente nomeado de neoaristotelismo, foi transmitido às primeiras gerações do classicismo (ou neoclacissismo) francês, das quais fizeram parte nomes como Chapelain, Scudéry e D’aubignac, todos devidamente abrigados na Academia Francesa.

Na prática, esse neoaristotelismo de cunho acadêmico conferiu ao teatro francês da renascença características muito peculiares, que não se coadunam, nem de longe, às experiências antevistas nos teatros da Inglaterra e da Espanha do “século de ouro”, nas quais o influxo clássico, sem deixar de se fazer sentir, não se transformou em uma gramática normativa. Diferentemente de seus contemporâneos ingleses e espanhóis, os grandes autores franceses do período neoclássico escreveram sob condições extremamente coercitivas, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático.

À medida que os pressupostos neoaristotélicos se firmavam, menor se tornava a margem de criatividade dos autores, cujo fluxo deveria se adequar a uma “camisa de força” imposta de antemão. Se, na aurora desse fenômeno, um dramaturgo como Alexandre Hardy (1575-1632) ainda podia se dar ao luxo de escrever “tragédias irregulares”, no sentido de elas não se encaixarem totalmente nos padrões em voga, após o sucesso de *Sophonisbe* (1634), de Jean Mairet (1604-1686), tragédia escrita com todo o rigor neoclássico, o modelo a ser seguido se estabeleceu de vez.



Glossário

Gália: Região da Europa antes ocupada pelos gauleses, e depois dominada pelos romanos, que hoje corresponde, aproximadamente, ao território da França.

8.2 Pierre Corneille e a “Querela do *Cid*”

O maior exemplo da dimensão adquirida pelas forças coercitivas arregimentadas em torno da Academia Francesa se deu em 1637, ou seja, apenas dois anos após a sua fundação, num episódio que entraria para a história do teatro com o nome de a “querela do *Cid*”. No início daquele ano, Pierre Corneille, um promissor dramaturgo natural de Rouen, estreou em Paris uma tragicomédia de sua autoria intitulada *O Cid*. Mesmo obtendo sucesso de público, com uma trama inspirada na história espanhola, a peça de Corneille foi submetida a uma análise demolidora por parte de eruditos ligados à Academia. Esta, no fim das contas, emitiria um parecer, elaborado por Chapelain, que condenava a obra, entre outras coisas, pelo crime de lesa-aristotelismo.

A querela, que durou aproximadamente cinco meses, abalou o espírito do dramaturgo. Para comprová-lo, basta informar que, após a composição de *O Cid*, Corneille ficou quatro anos sem produzir nenhuma outra obra, recolhido em sua cidade natal. Terminado esse interregno, ele voltaria à ativa novamente, mas agora escrevendo tragédias totalmente enquadradas nos moldes exigidos pela Academia, como *Horácio*, *Cinna* ou *Polieucto*. Por mais que Corneille tenha se consagrado, a partir de então, como um dos grandes dramaturgos franceses, a ponto de ingressar para a Academia em 1647, ainda hoje se especula como teria sido o desenvolvimento de sua carreira caso não sofresse semelhante “bombardeio teórico”, responsável, em última instância, por lhe restringir a criatividade artística.

8.3 Jean Racine e o Triunfo da Tragédia Acadêmica

Algo bastante diverso sucedeu-se, ao que tudo indica, com Jean Racine, o principal sucessor de Corneille no panteão dos grandes tragediógrafos neoclássicos. Iniciando sua carreira em um tempo no qual o teatro francês já se “academizara” por completo, Racine parecia sentir-se mais à vontade perante as normas estipuladas pelos doutos de seu país. Visto, em diversos compêndios sobre a história do teatro, como um típico escritor **arrivista**, capaz de tudo para cair nas graças da corte de Luís XIV, sua estreia aconteceu em 1664 com a peça *A Tebaida* ou *Os Irmãos Inimigos*, montada pela companhia de Molière.



Figura 21: Estátua de Jean Racine, na França
Fonte: Julianna YY no Flickr

O auge de sua trajetória no teatro francês se deu entre 1668, ano da estreia de *Os Litigantes*, e 1677, ano da estreia de *Fedra*, considerada por muitos/as como sua obra-prima. Depois dela, Racine permaneceu muito tempo sem escrever nenhuma peça, sendo nomeado, nesse ínterim, historiógrafo da corte. Somente em 1689 ele retomou seu trabalho como dramaturgo, escrevendo, na sequência, duas tragédias de assuntos bíblicos: *Ester* e *Atália*. Seriam as suas últimas obras. Em relação à importância de Racine para a dramaturgia francesa neoclássica, atente-se ao comentário do historiador estadunidense John Gassner (2010), impresso em seu livro *Mestres do Teatro*:

Em suas obras completas Racine deixou uma herança que deu expressão a alguns dos mais típicos elementos do temperamento francês. Sua sensibilidade e relacionamento com a paixão do amor vive esplendidamente em suas peças, mas o talento nacional para a ordem, cerebralismo e análise acham-se igualmente presentes nelas. O famoso crítico [francês] Jules Lemaître formulou a questão de maneira mais precisa ao declarar que Racine expressava o gênio de nossa raça – ordem, razão, sentimento medido e força sob a graça (GASSNER, 2010, p. 323-24).



Glossário

Arrivista: Pessoa capaz de qualquer coisa para subir socialmente.

8.4 Molière e a Comédia “Refinada”

Quando se pensa na comédia clássica francesa, o nome que de imediato sobrevém à memória é o de Jean-Baptiste Poquelin, universalmente conhecido pela alcunha de Molière. Inspirando-se na comédia latina (Plauto e Terêncio) bem como nas farsas francesas e na *commedia dell'arte*, Molière criou, ao longo de sua carreira, uma comediografia bastante ampla, que transita por diversos gêneros cômicos. Graças, notadamente, a essa amplitude, ele costuma ser apontado, em manuais de história do teatro, como o maior de todos os comediógrafos. Valendo-se das mesmas ressalvas feitas outrora à posição ocupada por William Shakespeare nesses mesmos manuais, tal qual o seu confrade inglês, Molière também se destacou como ator e como chefe de companhia, apresentando-se, portanto, como um homem de teatro completo.

Sua carreira, acompanhando os inúmeros percalços de sua vida pessoal, oscilou entre o que se costuma chamar de **mambembe**, isto é, de um teatro itinerante, para um teatro sediado em Paris e voltado a um reduzido ciclo de cortesãos. Nessa trajetória, na qual Molière tomou contato com diferentes tipos de público e com diferentes estéticas teatrais, que iam do popular ao erudito, ele forjou seu trabalho, sempre se movendo por entre esses dois “polos”. Contudo, é preciso ressaltar, além de ter sofrido com a censura enquanto viveu, sua obra também se tornaria alvo de disputas teóricas, principalmente após sua morte.

Na ótica de Nicolas Boileau-Despréaux, um dos mais representativos acadêmicos franceses do neoclassicismo e autor de *A Arte Poética* (1674), somente uma parte da comediografia molieresca mereceria crédito, precisamente aquela na qual se inserem peças como *O Misanthropo*, *O Avarento*, *O Doente Imaginário* e algumas outras. E por quê? Porque seriam essas as comédias mais “refinadas” do comediógrafo, construídas dentro de um arcabouço bastante idealizado e decoroso, algo bem próprio da estética neoclássica.

Já certas comédias mais inclinadas para a farsa – como, por exemplo, *As Artimanhas de Scapino* – cuja rusticidade não esconde suas origens populares, tiveram o seu valor consideravelmente rebaixado. Um juízo depreciativo que, infelizmente, atravessou séculos. Hoje em dia, ainda que vez ou outra ele reapareça, a tendência é pela total legitimação dessa vertente da comediografia de Molière, admirada, por conseguinte, em sua completude.

De resto, não custa lembrar que a maneira como ele viveu e, mais do que isso, a maneira como ele morreu, fez de seu nome um verdadeiro símbolo da arte teatral, ultrapassando as fronteiras de sua terra natal.



Sabendo um pouco mais

Molière morreu praticamente no palco, ao interpretar, em fevereiro de 1673, o papel principal de *O Doente Imaginário*. Já tuberculoso, ele teve um ataque de hemoptise em cena aberta. Ao cair o pano, o comediante foi levado para sua casa, onde faleceu. Por ser um ator, profissão condenada pela Igreja, nenhum padre queria lhe conceder as cerimônias fúnebres.

Somente após a intervenção direta de Luís XIV, permitiu-se que Molière ganhasse uma sepultura cristã, e mesmo assim sob algumas condições, pois ele deveria ser enterrado somente à noite e em local destinado aos suicidas e às crianças não batizadas.

8.5 A Cena Neoclássica

Quando se pensa na história dos edifícios teatrais franceses, o primeiro nome a aflorar em muitos estudos é o do Hotel de Borgonha, um antigo palácio reformado e explorado pela Confraria da Paixão a partir de 1548. Em sua origem, ele servia à montagem de mistérios e dramas sacros, gêneros do teatro medieval concebidos, conforme observado alhures, para palco e cenário simultâneos. Posteriormente, segundo Nelson de Araújo (1991), ele abrigaria tanto os espetáculos dos comediantes italianos quanto as montagens das tragédias neoclássicas.

Durante um tempo, em virtude da carência de espaços adequados na capital, até quadras de **pela** foram adaptadas para o usufruto de companhias de teatro. Em 1629, surgiu aquele que se tornaria o principal concorrente do Hotel de Borgonha: o Teatro de Marais, projetado com palco italiano. A estes dois edifícios, juntar-se-ia, um pouco mais tarde, a sala adaptada no palácio Petit-Bourbon. Com a “querela do Cid” (1637), que girava principalmente em torno da “regra das três unidades”, o modelo cenográfico importado da Itália se firmou em definitivo na França, apresentando-se como um poderoso aliado na defesa desse tipo de teatro “emoldurado”.

Curiosamente, na montagem das tragédias, com suas ações passadas quase sempre na Antiguidade Clássica, os elencos responsáveis por representá-las se trajavam não como os antigos, de togas ou pálios, mas com roupas da época de Luís XIV, que incluíam calças culotes, sobrecasacas e perucas brancas. Ou seja, tratava-se de um figurino ostensivamente **anacrônico**. Somente na fase final de hegemonia neoclássica, isto é, no final do século XVIII, certos atores como Lekain e Talma passaram a se paramentar com figurinos “de época”.



Glossário

Mambembe: Conjunto teatral ambulante.

Pela: Um tipo de jogo esportivo que seria o ancestral do tênis.

Anacrônico: Aquilo que contraria a cronologia, ou, em outras palavras, que está em desacordo com sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Nelson de. *História do Teatro*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- BARNI, Roberta. Introdução. In: SCALA, Flaminio. *A Loucura de Isabella e Outras Comédias da Commedia dell'Arte*. São Paulo: Fapesp: Iluminuras, 2003.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula Zurawski e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: os Livros e a Escola do Tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOILEAU-DEPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BORBA FILHO, Hermilo. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.
- CUNHA, Newton. Uma Era de Esplendor. In: GUINSBURG, Jacó; CUNHA, Newton (org.). *Teatro Espanhol do Século de Ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Tradução de J. Guinsburg e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HELIODORA, Bárbara. *Caminhos do Teatro Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. “Dramaturgia Elisabetana: Uma Introdução”. In: *Dramaturgia Elisabetana*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HUBERT, Marie-Claude. *As Grandes Teorias do Teatro*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a Arte do Ator*. São Paulo: Ática, 1984.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *Estudos sobre as Tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2007.

DAICHES, David. *Posições da Crítica em Face da Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariângela Alves de (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Ed. Sesc SP, 2009.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KURY, Mário da Gama. "Introdução". In: *A Paz/O Misanthropo*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 2002.

MATE, Alexandre. Processos e Transversalidades do Teatro no Ocidente. In: *Teatro e Dança: Repertórios para a Educação* (Vol. I). São Paulo: FDE, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIGNARRE, Robert. *História do Teatro*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1979.

THIERCY, Pascal. *Tragédias Gregas*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.



Universidade Federal da Bahia

História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês

Toda arte possui a sua própria história, e com o teatro não poderia ser diferente. Tomando-se como baliza o teatro grego, normalmente apontado como a matriz do teatro ocidental – ainda que se trate de uma interpretação discutível – estamos falando de uma arte que já possuiria, aproximadamente, 2.500 anos de existência. Historiar um período tão prolongado de tempo, que se desdobra, ainda por cima, por inúmeros espaços geográficos, não é tarefa das mais fáceis.

Importa destacar o fato de que, exatamente por se tratar de uma arte efêmera, estudar a história do teatro é algo que se revela essencial, na medida em que, ao contrário do cinema, da literatura ou das artes plásticas, o acesso às produções do passado só acontece mediante relatos de terceiros ou, no máximo, pela via incompleta da leitura das peças.



PROGRAD
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

